

ARS UNA: SPECIES MILLE
STORIA GENERALE DELL'ARTE

I.

ISOLE BRITANNICHE



LA
GALLERIA

NUOVA

SOLE BRITANNICHE

SIR WALTER RATTRAY

LA VISCONTESSA GROSBE, PIÙ TARDI CONTESSA DI GLANDOR

di Sir Joshua Reynolds

(Collezione di Sir E. Tennant)

LA BIBLIOTECA ITALIANA DI ODOARDO II, GIGLIOLI

Atene, 1848, AR. Galleria di Firenze



HOGARTH.

PERMANENTE

IL MUSEO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE

1910

LA VISCONTESSA CROSBIE, PIÙ TARDI CONTESSA DI GLANDOR
di Sir Joshua Reynolds
(Collezione di Sir E. Tennant)

L'ARTE
NELLE
ISOLE BRITANNICHE

DI
SIR WALTER ARMSTRONG

Direttore della Galleria Nazionale d'Irlanda

PRIMA TRADUZIONE ITALIANA DI ODOARDO H. GIGLIOLI

Ispettore nelle RR. Gallerie di Firenze



HOGARTH.

BERGAMO
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — EDITORE

1910

*QUEST' opera è pubblicata simultaneamente:
in Italia, dall' ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRA-
FICHE; in Inghilterra, da WILLIAM HEINE-
MANN; in Francia, da HACHETTE & Cie; in
Germania, da JULIUS HOFFMANN; in America,
da CHARLES SCRIBNER'S SONS; in Spagna, dalla
LIBRERIA GUTENBERG DI JOSÉ RUIZ.*



TUTTI I DIRITTI RISERVATI

Officine dell' Istituto Italiano d'Arti Grafiche — Bergamo.

INDICE DELLE MATERIE

PREFAZIONE	VII
I. Arte primitiva nelle Isole Britanniche — Gli Iberici — I Celti — I caratteri dell'Arte celtica e la loro persistenza	1
II. Arte Anglo-Sassone	17
III. Architettura Anglo-Normanna ossia Architettura gotica con arco a tutto sesto	27
IV. Stile inglese primitivo, o primo periodo della Archi- tettura gotica ad arco acuto	39
V. Il secondo periodo, o periodo decorativo, dell'Archi- tettura gotica ad arco acuto	54
VI. Terza fase, o fase perpendicolare della Architettura gotica archi-acuta	63
VII. Il Caos Tudoriano	78
VIII. Il Rinascimento inglese — Inigo Jones e Sir Cristoforo Wren	93
IX. I seguaci di Jones e di Wren	104
X. Il risveglio classico e gotico	113
XI. Il moderno rinascimento	124
XII. Talune Arti minori	134
XIII. Pittura nelle Isole Britanniche dall'origine alla nascita di Hogarth	160

XIV. Pittura — Periodo medio	190
XV. Pittura moderna — Da Turner a Watts	222
XVI. La pittura dalla rivolta prerafaellita ai giorni nostri	244
XVII. Ritratti in miniatura	265
XVIII. Acquarelli e Disegni	276
XIX. Scultura — Primo periodo — Scultura gotica . .	290
XX. Scultura — Periodo medio	305
XXI. Scultura al dì d'oggi	316



PREFAZIONE

La storia dell'arte nelle Isole Britanniche — che ancora rimane da scriversi — sarà la storia d'uno sviluppo che ha avuto frequenti fermate e deviazioni. Gli avanzi pervenuti fino a noi contraddicono il preconconcetto troppo inveterato che la razza, derivata da elementi misti in varia proporzione, ora abitante l'Inghilterra, la Scozia e l'Irlanda, sia essenzialmente anti-artistica; e che, lasciata interamente a sè, poco o nulla avrebbe prodotto degno di attrarre l'attenzione dello storico d'arte. È vero che agli elementi celtici e latini esistenti nel nostro popolo spetta il maggior merito di quanto è buono nella nostra produzione estetica; ma non è men vero che, tutto considerato, questi elementi latini e celtici formano anch'essi parte integrale della nostra natura; e noi possiamo con ugual diritto inorgoglierci di ciò che ci fecero produrre in quel campo, come delle virtù politiche, che derivarono forse principalmente dal sangue teutonico scorrente nelle nostre vene. È impossibile negare le facoltà estetiche d'un popolo al quale sono dovuti avanzi come quelli della primitiva arte cristiana in Irlanda; come le chiese di squisita struttura sparse su tutte le isole Britanniche da Chichester a Elgin; come i manoscritti del secolo XIII e XIV; come i lavori d'ago ad essi circa contemporanei; come lo stile

perpendicolare dell'architettura gotica; e i ritratti in miniatura così innumerevoli al tempo di Hilliard e di Cosway; e l'architettura del Rinascimento di Inigo Jones, di Wren e dei loro discepoli; e i grandi ritrattisti del secolo XVIII, e i pittori di paese che li seguirono.

A tutti questi esempi sarebbero anche da aggiungere diversi risultati del risveglio gotico del secolo XIX; giacchè, se quel movimento può dirsi erroneo, avendo preso le mosse da aspirazioni piuttosto archeologiche che estetiche, ha però prodotto, almeno, gran numero di edifizi nei quali le forme della architettura gotica servirono a produrre creazioni armoniche ed in alcuni casi veramente grandiose, come p. e. il palazzo di Westminster; vere meraviglie, anzi, se si considera il momento in cui furono concepite e la rapidità della loro esecuzione. E potremmo anche addurre uno sviluppo più recente a prova delle capacità artistiche della nostra razza; perchè quando mai si è visto un popolo trarsi fuori da una vera palude anti-artistica, meglio dei giovani architetti inglesi e scozzesi che seppero uscire dal caos di costruzioni insensate prevalente venti o anche dieci anni fa? Sebbene il procedimento sia ancor lungi dal potersi dir completo, esso ha già progredito abbastanza per mostrare che gli architetti britannici, se trattati nel modo dovuto, hanno tanto in sè dello spirito di Jones e di Wren da far pensare che — dato il favore delle circostanze e la libertà d'azione indispensabili — potrebbero accostarsi ai trionfi di quei due grandi costruttori.

Per ogni periodo o categoria d'arte a cui abbia sorriso la fortuna, noi isolani possiamo vantare esemplari di prim'ordine. Nulla per esempio supera nel loro genere gli avanzi di arte celtica che si trovano principalmente in Irlanda. I due secoli e mezzo che videro la nascita, lo sviluppo e la decadenza della architettura gotica, non produssero nulla di meglio che l'interno dell'abbazia di Westminster, o l'esterno a nord-est della cattedrale di Salisbury, o quella di Lincoln nel suo insieme; e nulla è più superbamente originale che le cappelle di Enrico VI e Enrico VII. L'architettura del Rinascimento non ci offre cosa che superi il primo disegno per Whitehall di Inigo Jones o la cattedrale di San Paolo di Cri-

stoforo Wren. E non occorre neppure alludere ai pittori ritrattisti del XVIII secolo o alla lunga lista dei miniaturisti dal regno di Enrico VIII fino a quello di Giorgio III, già da tutti riconosciuti. Dobbiamo poi ancor ricordare che fra gli avanzi delle arti minori dei periodi gotici, esiste un numero di produzioni inglesi sufficiente a dimostrare che il lavoratore dei metalli, l'alluminatore, l'artefice dei vetri colorati, la lavoratrice dell'ago, e perfino l'artefice di statue, esercitavano il « mestiere » loro con un successo non minore di quello ottenuto altrove. Gli esemplari sono pochi, è vero, in confronto a quelli del Continente; ma la qualità loro dimostra che essi rappresentano i residui d'una attività largamente diffusa.

Perchè dunque questi esempi sono così scarsi e le loro derivazioni così difficili da rintracciare? Le cagioni di questo fatto sono tre ed esse agirono e reagirono l'una sull'altra. La prima di esse sta nella nostra posizione insulare; la seconda, nel nostro carattere, insulare esso pure — giacchè « ogni inglese è un'isola » —; la terza nella coincidenza dei nostri torbidi politici e religiosi coi momenti più critici del nostro sviluppo artistico. Non è improbabile che una analisi profonda possa fondere queste tre cause in una sola e venir quasi a provare che tutte le particolarità della nostra storia artistica come quelle della politica, siano dovute all'esistenza del canale della Manica. Ma il mio scopo immediato sarà abbastanza raggiunto se, prendendo le mosse più da vicino, tenterò di dimostrare come queste condizioni, ognuna di per sè e tutte insieme, agissero sull'arte britannica, tanto per il suo progresso quanto per la conservazione dei suoi prodotti.

Sulla nostra posizione insulare non è quasi il caso di insistere. Ad essa è dovuto il carattere nazionale che distingue l'arte nostra fin dalle oscure sue origini. Se non fosse esistita la Manica, saremmo stati una provincia di Francia o la Francia sarebbe stata una provincia nostra; e le forme artistiche avrebbero irradiato dal loro punto di origine subendo per via quei lievi e graduali mutamenti per i quali soltanto l'esperto intenditore può far distinzione tra l'una e l'altra delle sezioni d'una medesima scuola. Taluni scrittori sostengono che, malgrado l'esistenza del canale della Manica, noi non eravamo, almeno per quanto riguarda l'architettura

tura, che una provincia di Francia; e questo è vero in un certo senso, ma solamente in quanto ogni movimento diventa provinciale appena si stacca dalla matrice iniziale; e anche tale concessione va fatta con riserva, perchè gran parte del gotico inglese non ha alcuna radice francese, mentre il più antico esempio completo del puro stile archi-acuto non è in Francia ma in Inghilterra; è ispirato da concetti inglesi e non francesi ed eseguito con particolari di carattere inglese, non con quelli elaborati dai costruttori di St. Denys, di Parigi, di Sens e di Chartres.

Il modo più equo d'impostare la questione nel suo insieme è il dire che quanto noi conosciamo sotto il nome di arte gotica, rappresenta la forma di espressione scaturita naturalmente dai bisogni, dalle opportunità, dalle aspirazioni delle razze che abitavano il nord-ovest dell'Europa sul finire del Medio Evo. Passi innanzi si facevano ora in una regione, ora nell'altra; e se, allora come adesso, i Francesi settentrionali erano più ambiziosi che i loro vicini, più pronti a fare sacrifici, meglio dotati del senso della struttura e della logica; se erano meglio e più largamente provvisti di eccellente materiale; se contribuirono più degli altri al comune risultato; questi fatti non giustificano in nessun modo l'affermazione che in Francia soltanto lo stile fosse vivente e che soltanto colà gli uomini sapessero unirsi per mettere in atto un'idea, essendo il resto del mondo ridotto a dipendere dall'opera loro e incapace di produrre altro che cattive imitazioni. Se la questione fosse ridotta in tali termini, lo studio delle costruzioni medioevali diverrebbe davvero una faccenda della massima semplicità, poichè basterebbe seguire la creazione delle forme nella « Isola di Francia » e la loro graduale degenerazione di mano in mano che si allontanavano da quel centro. Il Gotico inglese non sarebbe in tal caso che una pallida ombra di quello francese senza alcun carattere proprio ¹.

Ma il Gotico inglese ebbe invece un suo spiccato carattere; e,

¹ La storia del costume femminile moderno offre una buona illustrazione di un arte che veramente si irradia da un centro. Il suo luogo di nascita è Parigi dove esso rappresenta la naturale manifestazione del carattere del popolo; e quanto più esso si allontana dalla Rue de la Paix, tanto più diventa scervo di vitalità ed imitativo; pur sempre mantenendosi fedele alle sue forme iniziali francesi.

all'infuori dei principî generali dello stile e alle più o meno inevitabili forme che ne derivarono, esso differisce dal francese quanto la pittura veneziana differiva dalla fiorentina. Le sue tendenze erano così diverse che nove volte su dieci troviamo che le bellezze di una chiesa inglese corrispondono ai difetti di una chiesa francese e viceversa. E, quanto ai metodi, sono così distinte l'una dall'altra che appena si può indicare un particolare dal quale non sia permesso dedurre a colpo d'occhio la nazionalità dell'edifizio del quale fa parte. Noi abbiamo insomma tutte le prove desiderabili per condurci ad affermare che l'arte gotica non trovò da noi minori condizioni di legittimità di nascita che in Francia e che non è stata, per così dire, un figliuolo preso a prestito. Il nostro sentimento della struttura non è uguale a quello dei francesi e noi non sentiamo il bisogno di fondere così assolutamente in una unità, come essi fanno, il metodo seguito con il risultato finale; ma se gli architetti inglesi non hanno mai ardito affrontare combinazioni di audacia costruttiva e di espressione estetica quali si vedono nel *clair-étage* di Amiens, neppure lasciarono alla posterità ricordi d'una ambizione che va al di là delle proprie forze qual'è il coro di Beauvais!

In conclusione: l'architettura in Inghilterra ha un carattere; ha bellezze e difetti che le appartengono; ha i suoi capolavori e le sue opere non riuscite, che, insieme agli altri avanzi dei secoli, dimostrano come tra il popolo delle nostre Isole e quelli del Continente non vi sia grande differenza per quanto si riferisce al possesso di innate facoltà ed ispirazioni. Il nostro paese abbondò di costruttori che conoscevano lo stile nel quale lavoravano e il linguaggio col quale dovevano esprimersi. Certo di tratto in tratto qualche suggerimento giungeva loro dal di fuori; di quando in quando qualche artefice errante giungeva tra loro da qualche paese del sole e i loro stessi committenti, nobili e vescovi, stimolavano la loro ambizione con racconti di ciò che si faceva altrove; ma il vernacolo di cui essi si servivano era il loro, e nell'innalzare i sacri e laici monumenti con i quali coprirono il suolo del nostro paese, seguirono quegli istinti di razza che hanno caratterizzato il Britanno da allora fino ad oggi.

E così fu per le arti sussidiarie. Le cattedrali rimangono — almeno dove le forze distruttive non furono così fieramente energiche come al di là della Tweed — ma le cose più minute erano troppo facilmente distrutte; e mentre sappiamo che valori immensi esistevano nei tesori delle nostre cattedrali avanti la Riforma, di essi non ci rimane quasi più nulla. Eppure da ciò che ancora si trova nelle Sacrestie straniere si può giudicare che, anche i soli cofani nostri di paramenti ecclesiastici, devono aver contenuto prove convincenti della fiorente condizione delle nostre arti minori. Uno sviluppo come quello raggiunto dall'*Opus Anglicanum* non si ottiene in un paese che trae la miglior parte delle cose sue da importazioni dal di fuori. Nessuno può studiare i paramenti inglesi nelle chiese italiane e spagnuole o nel « Victoria and Albert Museum » e credere che la nazione dalla quale erano prodotti, dovesse rimanere irrevocabilmente alla retroguardia nell'arte.

Io potrei continuare moltiplicando gli esempi, ma essi troveranno il loro posto nei capitoli che seguono. Basterà per ora insistere sul fatto che l'arte britannica merita di essere studiata di per sè, di essere accettata come una forma di sviluppo distintamente nazionale, quanto quella italiana o francese. L'essere la sua importanza minore al paragone, non dà motivo di negare la sua sincerità e il suo valore storico, o di accostarvisi con animo scettico e restio. La sua posizione insulare le ha dato un carattere nazionale. Senza la Manica una sola forma d'arte avrebbe steso le ali dai Pirenei fino alla Tay; ed allora davvero l'arte britannica sarebbe stata provinciale; a meno che — e anche questo è nei limiti del possibile — il centro di gravità non si fosse spostato dalla Senna al Tamigi.

Ma se il nazionalismo della nostra arte è dovuto al mare che ne circonda, quale è la causa del nostro individualismo? Che noi siamo individualisti, cioè intolleranti della disciplina, inadatti alla combinazione, impazienti della tradizione, non può, credo, essere negato. La nostra stessa fama di conservatori deriva dalla nostra individualità. Un inglese preferisce sempre il proprio modo di fare a quello degli altri, ed ama provvedere a modo suo alla propria salvezza, nel commercio e nelle arti, come nella religione.

Per l'Inglese il processo di evoluzione è ben diverso da quel cammino uguale e costante che esso rappresenta presso una razza veramente conservatrice come la francese, la quale riserva tutte le sue prove sperimentali alla politica. La sola razza che divide il nostro sdegnoso individualismo è quella che abita sul Delta del Reno, e forse le cause sono nei due casi consimili; perchè l'Olanda non avrebbe forse mai esistito se il suo popolo non avesse avuto l'ardire di affermarsi con tanta risolutezza. I moderni Olandesi sono discesi dai Celti vigorosi che la natura e Giulio Cesare spinsero a quella battaglia col Reno e col mare del Nord, durata per quasi due mila anni; e gli antenati del moderno popolo britanno erano uomini emersi dalle varie razze che ebbero l'energia d'invadere queste insospite isole dell'Atlantico e mantenersi. Se la nostra storia fosse stata libera dalle intempestive catastrofi — dovute però anch'esse in gran parte al nostro individualismo — le quali spezzarono l'andamento e distrussero le creazioni dell'arte nostra, quella energia di carattere avrebbe prodotto risultati pari in valore, se pur diversi in qualità, a quelli ottenuti dagli Italiani e dai Francesi.

La Peste, le Guerre delle Rose, la Riforma, la Grande Ribellione e il conseguente incubo del Puritanismo, vennero ciascuno in un momento critico e percorsero una via destinata a produrre sicuramente la maggiore possibile distruzione e dislocazione. Se non fossero accadute le guerre delle Rose, l'arte da noi avrebbe progredito sulle linee indicate dagli avanzi che possediamo dei secoli gotici; mentre la dissoluzione dei monasteri e la distruzione della forza alla quale sono particolarmente dovute l'artistica ricchezza e la salvaguardia della tradizione, impedì il rinnovamento della vita dall'antico seme, e condusse ad infelici perchè non nazionali importazioni. Dopo di ciò vediamo un'era più fulgida aprirsi sotto Carlo I soltanto per esser di nuovo oscurata dalla incapacità di quel Re e dalle disastrose reazioni delle quali questa fu cagione. La nostra posizione insulare rese queste catastrofi ancor più complete; e siccome il potere distruttivo fu abbastanza grande per giungere sino al mare da ogni lato, quando si ripresentò l'occasione per un rinnovo di vita, i germi atti a produrlo dovettero essere ricercati altrove.

Ma attraverso a tutto ciò lo spirito e il carattere nazionale possono sempre essere rintracciati. Nella pittura, perfino gli stranieri che vennero a insegnarci la strada subirono l'influenza dell'ambiente inglese; e soltanto Holbein fu tanto forte da potervi resistere e lavorò a Blackfriars come avrebbe fatto a Basilea se fosse rimasto a casa sua. Il Van Dyck di Londra non fu il Van Dyck di Anversa o di Genova, perchè colse al volo lo spirito inglese; quello spirito che si può ritrovare nell'arte inglese attraverso il Medio Evo, e nella miniatura che sola ha conservato la sua attività non mai interrotta. Ed è a questa vena di simpatia esistente nel suo carattere, che Van Dyck deve la sua influenza sulla direzione presa poi dalla pittura inglese. Tanto prima che dopo il tempo suo, i nostri pittori nazionali si prefiggevano una certa eleganza e semplicità di concetto evitando particolari irrilevanti e traendo il maggior profitto della distinzione che costituiva il carattere dominante della società alla quale servivano. Il passaporto al successo per il pittore straniero che si stabiliva nel nostro paese consisteva nella sua abilità di adattarsi a questo programma.

W. ARMSTRONG.

L'Autore e l'Editore desiderano di esprimere la loro gratitudine ai seguenti possessori di opere d'arte e di diritti d'autore, senza il permesso dei quali molte delle 600 nostre illustrazioni non avrebbero potuto essere offerte al lettore: R. Accademia delle Arti di Londra; sir William Quiller Orchardson; sir Francis Seymour Haden; sig. Giorgio Salting; signora Secker; signora Joseph; sig. J. C. Alexander; signorine Percy; sig. M. H. Spielmann; sig. Reginald Blomfield; sig. E. S. Prior; sig. R. H. Benson; i sigg. Hook; la sig.^a Carlo Furse; il colonnello Hutcheson Poë, C. B.; sig. John Murray; sig. C. J. Longman; il Direttore della Stampa della Università di Cambridge; i sigg. Cassell e Co.; Thos. Agnew e figli; Dowdeswell e Dowdeswell; Sully e Co.; P. e D. Colnaghi; fr.lli Durlacher; la Società di Belle Arti a Londra; i Direttori delle varie pubbliche collezioni alle quali abbiamo ricorso per gli esempi offerti; e infine tutti i pittori e scultori viventi, le opere dei quali sono riprodotte negli ultimi capitoli.

Di un certo numero di illustrazioni, specialmente nel capitolo che tratta dell'arte moderna, si dovette tralasciare di far cenno nel testo lasciando che parlassero per sè; giacchè in un piccolo volume in 8.º che contrappone 600 clichés tipografici a 330 pagine di stampa questo non avrebbe potuto evitarsi se non coll'addensare indebitamente la più importante parte del testo medesimo e col lasciar da parte interamente taluni artisti minori; ed entrambi questi partiti ci parvero da evitarsi.



L'ANNUNZIAZIONE.
(Aavorio di balena scolpito).
Secolo XII.
(Victoria and Albert Museum).



FIG. 1. — STONEHENGE.
(Fot. Spooner).

CAPITOLO I

ARTE PRIMITIVA NELLE ISOLE BRITANNICHE — GLI IBERICI — I CELTI — I CARATTERI DELL'ARTE CELTICA E LA LORO PERSISTENZA.

IL più antico monumento che nelle Isole Britanniche si possa citare come indizio di una aspirazione estetica è lo *Stonehenge* (fig. 1, 2 e 3), giacchè nulla qui si è rinvenuto che possa paragonarsi alle reliquie lasciate dai cacciatori di renne nel Sud della Francia od agli ornamenti della caverna di Altamira al Nord della Spagna. E quantunque nei depositi neolitici della età della pietra siano stati trovati innumerevoli oggetti dai quali traspare l'amore o almeno la preferenza per la simmetria, primo segno a quanto pare d'una tendenza artistica, nulla però in essi palesa quel desiderio della imitazione, della decorazione, del combinare una forma con l'altra, che si rintracciano invece evidenti negli avanzi appartenenti al periodo dei cacciatori di renne. In un manuale che si propone di rimanere nei confini delle Belle Arti, potremo perciò permetterci di scegliere come punto di partenza una data relativamente recente.

Il periodo della pietra levigata è quello al quale corrispondono le abitazioni lacustri della Svizzera, i *dolmens*¹, i *menhirs*², i

¹ Tombe formate da pietre rozze sovrapposte.

² Obelischi.

*cromlechs*¹: e nella Gran Bretagna lo *Stonehenge* è rimasto, come ho detto, l'unico esempio di tale architettura primitiva con un qualsiasi carattere artistico. Ma la data di questo monumento scende fin quasi al principio dell'età del bronzo e sta cioè tra l'anno 2000 e il 1500 avanti Cristo. I suoi enormi monoliti non sono rozzi ma lavorati e il loro collocamento dimostra



FIG. 2. — STONEHENGE RICOSTRUITO.

un sentimento della simmetria e dell'artistica coordinazione che potrebbe quasi indicare un principio di coltura.

Dopo lo *Stonehenge* abbiamo un gran passo da fare nel tempo per giungere ad un altro monumento architettonico. Nella Gran Bretagna come in tutta l'Europa occidentale, le mura difensive furono per molti secoli le sole costruzioni in pietra, essendo gli altri edifici, religiosi o domestici, costruiti, a quanto pare, in legno. Le reliquie quindi sulle quali possiamo studiare l'età del bronzo, succeduta all'età della pietra, sono d'un tipo meno importante; e quel periodo secondo le più recenti autorità durò nella Gran Bretagna presso a poco dal 1500 al 300 a. C.

Il bronzo è un metallo composto di circa nove decimi di rame contro un decimo di stagno. Esso ha offerto il precipuo materiale fondamento alla civiltà di tutta l'Europa e in buona parte dell'Asia e dell'Africa per un periodo diversamente computato dai varii archeologi. La civiltà dell'Antico Egitto appartiene principalmente alla età del bronzo; le miniere di rame e di stagno dell'istmo di Suez erano già sfruttate fin dall'anno 4000 a. C. In Grecia il bronzo fu in uso sino all'anno 800 a. C.; e in quella parte dell'Europa che si stende a foggia di ventaglio dal Caucaso, girando al Nord, sino alla Bretagna e alla Francia occidentale, l'età del bronzo non ebbe fine che tra il sesto e il quarto secolo a. C.

FIG. 3. — STONEHENGE.
(CONSTABLE).

¹ Rozzi monoliti collocati in circolo o allineati.

Sebbene le testimonianze fin qui raccolte ci indichino il Caucaso come sede originaria della industria del bronzo, pure le nostre teorie intorno alla cronologia della civiltà primitiva sono così continuamente sconvolte da nuove scoperte, che non è possibile attentarsi a formulare alcuna affermazione positiva. Sembra tuttavia chiaro, a primo aspetto, che la distribuzione dei depositi di rame e di stagno debba trovarsi in stretto rapporto con la priorità del loro uso; poichè è ragionevole supporre che, data, nei luoghi ove essi si trovano in abbondanza, l'esistenza della prima fonte di distribuzione, questa debba trovarsi pronta ad entrare in attività appena giunto il momento psicologico nel circostante stadio di incivilimento.

La somiglianza tra le forme assunte dai primitivi oggetti di bronzo dovunque siano stati rinvenuti ha, forse più spesso che non crediamo, la sua spiegazione nei caratteri stessi della materia prima. Nel nostro desiderio di semplificare lo studio delle origini e di trarne delle teorie, noi siamo forse troppo proclivi a non tener conto delle forze originatrici di concordanze nelle umane attività. Chiunque si sia dedicato a una forma qualsiasi d'invenzione o di produzione mentale non ignora con quanta frequenza una idea nuova scaturisce simultaneamente in vari punti; e questo, non per plagio, nè per puro caso, ma per qualche forza generatrice recondita derivante dalla circostante condizione di cose. Il movimento dell'arte da un centro è stato paragonato a quello dei circoli formati dalla caduta di un sasso nell'acqua d'una vasca. Un più esatto confronto si potrebbe fare con gli innumerevoli circoli prodotti sul terreno polveroso da un forte acquazzone. Dove questo è più violento, i circoli sono più fitti e più profondi; ma dovunque cade una goccia, si forma un anello che traccia la sua linea attraverso gli altri e per via di collegamento lascia la propria impronta su tutta la superficie. Questa similitudine si può, senza dubbio, riferir meglio alle civiltà più progredite nelle quali i mezzi di comunicazione sono facili e rapidi che non a quelle dei tempi primitivi; ma anche nella età del bronzo e nelle precedenti essa ha la sua applicazione.

In nessun paese del mondo l'industria del bronzo raggiunse una perfezione maggiore che nel nostro. I depositi di rame e di stagno, e specialmente questi ultimi, erano ricchi e accessibili; e con la prima invasione dei Celti, se non anche avanti, caddero nelle mani di una razza capace di sfruttarli traendone il migliore possibile profitto.

Chi erano i Celti?

I Celti erano una razza guerresca di alti e potenti uomini con carnagione chiara, occhi azzurri, capelli biondi tendenti al rosso.

Essi furono chiamati in varii modi da scrittori greci e romani: Celtæ (κελτοί), Galatæ (γαλάται) e Galli (γάλλοι). Questi nomi erano in origine dati a tutte le razze non iberiche della Europa occidentale, al Nord delle Alpi; e non fu che al tempo di Giulio Cesare che il nome Celtæ o Galli fu limitato ai popoli abitanti il paese tra il Reno e i Pirenei. La loro sede originale — adoperando l'aggettivo entro i dovuti limiti — sembra essere stata nella vallata superiore del Danubio, in quella del Rodano e nella regione intermedia tra esse. Nel quarto secolo avanti Cristo questi Celti, Galli o Gauls conquistarono gli Etruschi dell'Italia settentrionale e, sotto Brenno, si impadronirono di Roma stessa. Ottanta anni più tardi essi saccheggiarono i templi di Delfi, co-

lonizzarono la Galizia, nell'Asia minore, dandole il loro nome, ed invasero la più gran parte di ciò che noi chiamiamo oggi Francia. Nelle loro invasioni verso occidente e settentrione, essi in parte spinsero innanzi le primitive popolazioni iberiche, in parte si mescolarono ad esse, perdendo fino ad un certo punto, in questo procedimento, alcun che dei più salienti loro caratteri.



FIG. 4. — ORATORIO DI GALLERUS,
CONTEA DI KERRY.

Il primo ricordo dei Celti nella storia si trova in *Hecateo* di Mileto (circa 500 avanti Cristo) che incidentalmente accenna a Marsiglia come a una città ligure nelle loro vicinanze¹. Essi sono ricordati anche da diversi altri scrittori primitivi, ma solamente in modo vago e poco soddisfacente; e dobbiamo arrivare fino a Polibio (204 a. C. — 122) per avere di essi più precise notizie. Da lui, che sembra essere stato uno dei primi ad adottare il nome Galati, noi impariamo che i Celti italiani, abitanti della Gallia transalpina e cisalpina, provenivano dalla vallata del Danubio; che i Celti cisalpini erano una razza agricola, vivente in notevole agiatezza e anzi nel lusso; e che i loro cugini transalpini erano nomadi, d'indole guerresca, e pronti a stabilirsi su qualunque terra fertile potessero conquistare con le armi.

Secondo l'ipotesi ora accettata, gli aborigeni della Gran Bretagna, in parte scacciati, in parte assorbiti dai Celti, appartene-

¹ C. and T. MUELLERUS, *Fragmenta Historicorum Græcorum*, Paris, 1841, vol. I, p. 2, n. 22).

vano alla molto diffusa razza iberica, ora rappresentata, più o meno vicina alla sua purezza, dai Baschi, dagli Irlandesi del Sud-Ovest, dagli abitanti del paese di Galles, e da altre poche e oscure razze dell'Europa occidentale.

I Celti arrivarono qui in due correnti successive. I primi Celti, chiamati « Goidels », sono ancora oggi rappresentati dagli Highlanders della Scozia, dai Celti irlandesi e dagli abitanti dell'isola di Man. La seconda corrente, detta dei *Celti Britonici*, venne molto più tardi, si stese sulla maggior parte dell'Inghilterra ed ha ora i suoi

rappresentanti nei Celti del paese di Galles e della Cornovaglia e nei Bretoni.

Queste due famiglie sono talvolta distinte tra loro come « Celti del P e Celti del Q »; e questo per causa d'una differenza, corrispondente al suono di queste due lettere, che si trova in parole di senso equivalente nelle loro lingue. Il Celta Gallese adopera, per esempio, la sillaba *ap* per significare « figlio di »; mentre il Gaelico si serve della sillaba *mac* (il C duro equivalendo in suono al Q). Ma una maggior differenza tra loro esisteva nel fatto che i primi invasori si trovavano nella età del bronzo, mentre i loro successori erano in quella del ferro.

I tre stadi primitivi di ogni civiltà britannica in rapporto all'arte, anche nella sua forma più elementare, derivarono: dagli aborigeni iberici nel loro ultimo periodo neolitico o in quello primitivo del bronzo, dei quali lo *Stonehenge* è una illustrazione; dai Celti Goidelici nella loro età del bronzo; e dai Celti Britonici nella loro età del ferro.

L'arte, nell'età del bronzo, trovò la sua speciale manifestazione in quelli oggetti d'uso che non erano, per la loro stessa natura, in opposizione con le tendenze estetiche: spade, lance, scudi, braccialetti, elmi, spille, collane, ecc., il tutto decorato da linee

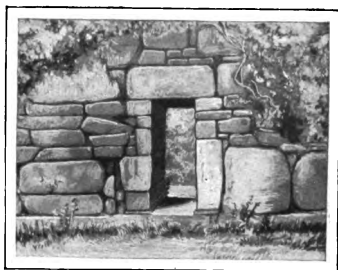


FIG. 5. — PORTA A MAGHERA, IRLANDA.



FIG. 6. — COLLARE D'ORO A LIMAVADY. (Museo di Dublino).

rette e curve variamente distribuite. talvolta incise, talvolta eseguite a sbalzo.

Molti degli oggetti così ornati sono tanto squisiti nelle proporzioni e nel ritmo delle linee da farci dire francamente che quel sistema di decorazione era arrivato al suo punto massimo di perfezione. Durante questi ultimi vent'anni noi abbiamo veduto i principii artistici dai quali erano guidati i Celti lavoratori del metallo, rimessi in vigore da alcuni tra i migliori artisti viventi, ai quali erano accessibili tutte le risorse della moderna civiltà. Ma nessuna delle loro opere di quel genere supera per bellezza e per criterio artistico le cose migliori lasciateci dai nostri antenati Celti. Citeremo ad esempio il collare (torque) d'oro, oggetto di così lunghe dispute tra il Museo Britannico e quello di Dublino (fig. 6); ed esso non è che un saggio isolato dei moltissimi oggetti, nei quali motivi consimili sono messi in opera con la maggior finezza di concetti e di esecuzione. I Musei provinciali in



FIG. 7. — KILCRONEY, IRLANDA.

tutto il Regno Unito posseggono frammenti di tali lavori nei quali quei semplici elementi decorativi sono svolti in modo singolarmente felice.

Gli archeologi hanno espresso la loro meraviglia che un'arte tanto perfezionata potesse diffondersi così largamente e vivere così a lungo senza svilupparsi in qualche cosa di più alto od almeno di più ambizioso: e la mancanza di ogni tentativo di riprodurre oggetti naturali o d'imitare figure d'uomini e di animali è stata talvolta addotta ad affermare che l'artista celtico primitivo era, per così dire, sveglio soltanto a metà e aspettava dal di fuori l'impulso e l'esempio di una più alta ambizione. Il signor Reinach dice: « è sempre ed esclusivamente l'ornamentazione lineare che prevale (nei loro lavori) come se qualche legge religiosa, qualche timore di magici malefizii avesse vietato di riprodurre uomini o animali »¹. E' impossibile infatti negare la probabilità di tale ipotesi riflettendo al grande effetto prodotto sull'arte dei Saraceni molto più tardi da una non dissimile proibizione o *tabù*; ma bisogna però tenere anche conto di una *qualità differen-*

¹ *Apollo*, traduz. italiana, Istituto d'Arti Grafiche, Bergamo, 1909.

ziale della stessa arte celtica dai tempi primitivi fino a oggi. E questo mi conduce ad uno dei principii dal quale come si vedrà dipendono certi apprezzamenti da me espressi nei capitoli seguenti.

La nota fondamentale dell'arte celtica o gallica è, s'intende, la forma; ma non già quale imitazione o idealizzazione delle forme del mondo esteriori, ma la forma dell'opera d'arte in sè. Ora, siccome il più semplice fattore della forma è la linea, di questa l'artista celta fa il fondamento del suo lavoro, l'elemento essenziale delle sue creazioni. Egli, solo tra le razze europee, ha saputo svolgere il valore espressivo della linea in tutte le possibili sue combinazioni, al disopra, e talvolta ad esclusione, degli altri veicoli di emozione estetica. Nella pittura il senso della linea conduce alle qualità inerenti a ciò che chiamiamo disegno, composizione, ritmo; nella scoltura è il fondamento di ogni armonia, benchè nella statua la linea nel suo senso più ristretto appena esista; ma nella architettura considerata come arte, il suo posto è particolarmente importante, perchè in essa la sua assenza non può così facilmente essere mascherata da altre qualità. Ora in una razza dotata di una tendenza a tradurre le proprie creazioni in linee, noi non possiamo aspettarci di trovare molto interesse per le forme naturali come materiale artistico, se non in un periodo relativamente tardo di sviluppo. Occorreva che i semplici aspetti della linea e quelle combinazioni di tali semplici aspetti, pur talvolta così lontani dalla semplicità, fossero esauriti, prima che l'artista celtico si sentisse indotto a procedere innanzi e a complicare il suo compito con l'introduzione nel suo lavoro di imitazioni realistiche degli oggetti esteriori.

Il Celta, Gallo o Gaelico, si sentiva (e si sente ancora oggi) relativamente poco attratto alla imitazione oggettiva di cose al di fuori di sè stesso. Egli non aveva nelle vene il sangue dei cacciatori di renne. Uomini, animali, piante, erano trattati da lui soltanto come fonti da cui trarre suggerimenti per i suoi motivi lineari fintanto che la sua abilità non fosse tanto progredita da permettergli di combinare la verità oggettiva con l'espressione soggettiva che era il suo vero movente. E' insomma per questo sentimento



FIG. 8.

CROCE MONUMENTALE,
MONASTERBOICE, IRLANDA.



FIG. 9.
SCUDO CELTICO.
(Museo Britannico).

della linea e di tutte le sue derivazioni che lo spirito celtico nell'arte può rintracciarsi dalle sue origini fino al dì d'oggi, perchè esso separa l'architettura, la pittura, e perfino la letteratura dei Celti, da quelle di tutte le altre razze e financo da quelle dei Greci ai quali più si accostano.

Gli avanzi d'arte celtica dell'età del bronzo scoperti in queste isole non differiscono nella natura loro dalle reliquie delle civiltà primitive scoperte altrove. Consistono in pietre e rocce incise, suppellettili sepolcrali, detriti provenienti da luoghi abitati, oggetti ammassati in ripostigli o isolatamente dispersi dai loro possessori. Essi sono decorati di linee rette e curve variamente combinate e classificate sotto diverse denominazioni, quali lo scaglione (chevron), la spirale, il cappio, la *svastika*, la striscia serpeggiante, i cerchi con-

centrici ¹. Molti dei migliori esemplari sono stati trovati nell'Irlanda, la quale per un tempo fu creduta la culla di alcuni dei loro più caratteristici motivi. Si sa ora che questa opinione non è ben fondata, perchè esempi primitivi di queste supposte forme irlandesi furono trovati anche altrove. L'Irlanda però può vantare i più importanti esemplari esistenti di non poche categorie di arte celtica, tra i quali quelli di pietre scolpite. I tumuli di County Meath a New Grange presso Drogheda ed a Sliath na Calliaghe presso Oldcastle contengono i più notevoli esemplari finora scoperti. Ma non è improbabile che queste costruzioni siano il risultato di una mescolanza di sangue e di idee tra i Celti dell'età del bronzo e gli Iberici di quella neolitica che essi conquistarono.

I motivi predominanti nella decorazione di questi tumuli sono, a New Grange, le spirali, complicate da punti, linee diagonali e varie combinazioni dello scaglione (chevron): a Oldcastle, motivi simili combinati con stelle e disegni a ruota.

La spirale, che non si trova in questo paese su gli utensili e gli oggetti portatili dell'età del bronzo, sembra avere avuto la sua origine



FIG. 10.
FIBULA CELTICA.
(Museo Britannico).

¹ V. ROMILLY ALLEN, *Celtic Art in Pagan and Christian Times* (Methuen, 1904).

a Micene, donde avrebbe emigrato verso il Nord, per la via del Nord-Est dell'Europa, attraverso la Scandinavia, fino alla Scozia, al Nord dell'Inghilterra e all'Irlanda. Tuttavia questo modo di decorare una superficie è così ovvio, che non bisogna dare troppa importanza alle teorie riguardanti la sua derivazione. E' un motivo preferito anche dai Maori, i quali difficilmente avrebbero potuto ereditarlo da Micene, o dagli antichi Celti!

I motivi decorativi dell'arte celtica nell'età del bronzo possono dunque essere così enumerati: linee diagonali, che conducono a varie combinazioni dello scaglione (chevron); punti impressi; il cappio (coop) e le sue combinazioni, la *svastika* e infine la spirale.

La civiltà dell'età del ferro fu probabilmente importata in questa regione da i Celti Britonici nel terzo secolo a. C. Gli oggetti su i quali si fonda la nostra conoscenza del suo carattere si possono classificare nello stesso modo che le reliquie della civiltà anteriore; e cioè in suppellettili sepolcrali, in avanzi trovati ove erano villaggi e città, in depositi di oggetti e in oggetti casualmente dispersi.

Gli usi funebri di questo ultimo periodo celtico differiscono da quelli dell'età del bronzo; essi dimostrano anche un considerevole cambiamento man mano che l'età progrediva. Da classificarsi probabilmente tra le tombe più antiche scoperte fin qui sono i tumuli (mounds) delle pianure del Yorkshire, vicino ad Arras. In uno di questi, quando fu aperto, si trovarono: uno scheletro di donna, con molti chicchi di vetro da collana, due braccialetti, anelli d'ambra e d'oro e un paio di pinze. In un altro fu trovato lo scheletro di un uomo giacente sul dorso, con un carro, gli avanzi di due cavalli completamente bardati ed, accanto, due cinghiali. In un terzo tumulo si rinvenne lo scheletro di un guerriero con parti d'uno scudo, di un carro, dei finimenti di due cavalli, come pure le zanne di un cinghiale. Il cinghiale del resto è in vario modo ricordato negli avanzi di questo periodo.

Gli scavi fatti dal canonico Greenwell nel

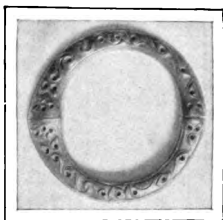


FIG. II.
COLLARE DI BRONZO,
PROVENIENTE DA WRAXALL.
(Museo di Bristol).



FIG. 12. — MANICO
DI UN GOTTO CELTICO.
(Museo Mayer,
Liverpool).



FIG. 13.
SPECCHIO, PROVENIENTE
DA BIRDLIP, GLOUCESTERSHIRE.
(Fot. del sig. Dugdale).

Yorkshire hanno pure offerto abbondante materiale per illustrare questa età. In un tumulto a Arras, egli trovò uno scheletro di donna sepolto insieme a due maiali, a uno specchio di ferro, e agli avanzi di un carro. Ma forse la più importante scoperta, dal punto di vista artistico, è stata quella fatta nel 1879, a Cotswolds, circa sette miglia distante da Gloucester. Durante i lavori di riparazione d'una strada presso Birdlip, furono rinvenuti, in tombe costruite con sottili lastre di pietra foggiate a forma di cassa mortuaria, tre scheletri: due uomini ed una donna; e con quest'ultima una coppa di bronzo, una spilla d'argento placcata in oro, una collana di chicchi infilati, un braccialetto in ottone vuoto e un manico di chiave, un manico di col-

tello in bronzo con una testa d'animale cornuto come ornamento e il bellissimo specchio in bronzo qui figurato (fig. 13). Uno specchio dello stesso genere e di uguale bellezza fu recentemente (sett. 1908) trovato in certi scavi a Desborough nel Northamptonshire. Scoperte simili, benchè meno notevoli, furono fatte nel Derbyshire, nello Staffordshire, nel Devonshire, nella Cornovaglia, e, a Levante, nel Kent.

Ma le tombe della primitiva età del ferro ossia della tarda età celtica sono scarse di numero in confronto a quelle delle età del bronzo e della pietra; il che sembra dimostrare essere stato breve il periodo corso tra l'introduzione del ferro per opera dei Celti Britonici e il primo comparire dei Romani nella Brettagna.

Una importante serie di scoperte fu fatta nel 1886 nelle vicinanze di Aylesford nel Kent. Quivi vennero alla luce molte urne e altri oggetti dai quali risulta chiaro il rapporto tra l'arte della Gran Brettagna al principio dell'età del ferro e quella sul continente, e si deduce che le



FIG. 11. — DISCO CELTICO.
(Museo Britannico).

relazioni tra questo paese e l'Europa meridionale in epoche anteriori ai Romani erano più strette di quanto si fosse creduto innanzi.

Dagli avanzi trovati sui luoghi dove erano villaggi e città, si rileva che i tardi abitanti Celti erano ben versati nelle arti della pace. Tra essi erano guaine di spade, fibule, seghe, coltelli, macine, fusaioli, pettini da tessere, pennati, vasi e monete. Le prime monete britanniche appartengono all'età del ferro e datano dal 200 al 150 circa a. C. Si crede però che il loro uso fosse circoscritto a quella parte dell'Inghilterra esposta al Sud del Tyne e all'Ovest del Severn.

Sarà bene di concludere questo breve sommario dell'indole della tarda arte celtica accennando in breve ai migliori esemplari di ciascuna categoria.

Il più bello scudo di bronzo fin qui scoperto è quello trovato nel Tamigi a Battersea e ora nel Museo Britannico (fig. 9). Il pugnale con elsa e guaina di bronzo trovato nel fiume Witham presso Lincoln è probabilmente il migliore esemplare del suo genere. Quanto agli elmi, che sono rari, il Museo Britannico ne ha un bell'esemplare trovato nel Tamigi e un altro è a Abbotsford

venuto da Torrs nel Kirkcudbrightshire. Tra le numerosissime scoperte di finimenti di cavalli, quattro morsi con elaborata ornamentazione appartengono al Museo Britannico e ai Musei di Edimburgo e Dublino.

Tra gli ornamenti personali, parte così importante del materiale per lo studio dell'arte celtica, i più notevoli sono le fibule, i collari (torque) e i braccialetti. Il numero di tali oggetti nei nostri Musei è molto grande e, entro i loro limiti ben definiti, mostrano una sorprendente varietà di forme. La più bella cosa del genere è il collare d'oro già nominato esistente nel Museo di Dublino, difficilmente superabile quanto a semplice bellezza di forme e a squisitezza di



FIG. 15.
PIEDE DEL CALICE DI ARDAGH.
(Museo di Dublino).



FIG. 16. — PASTORALE.
(Museo di Dublino).

fattura. Altri bei collari di esecuzione alquanto diversa sono quello di bronzo di Wraxall nel Museo di Bristol ed un terzo, pure di bronzo, nel Museo Britannico. Quest'ultimo fu trovato a Lochar Moss nel Dumfriesshire. Un buon esemplare di braccialetti di bronzo fu scoperto nelle vicinanze di Forres ed è ora ad Altyre. Le fibule sono numerosissime.

Anche gli oggetti d'uso domestico del medesimo periodo sono spesso decorati, ma siccome la loro ornamentazione ha il medesimo carattere di quella già illustrata, non occorre entrare per essi in minuti particolari.

¶ Vi è però una forma di arte celtica di questo periodo intermedio della quale qui dobbiamo far cenno, ed è quella degli smalti, praticata dai Celti dell'età del

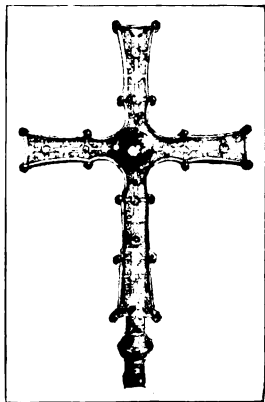


FIG. 17. — CROCE DI CONG.
(Museo di Dublino).

ferro avanti la venuta dei Romani e portata a un grado di perfezione non raggiunto in alcuno dei prodotti fin qui incontrati sul continente europeo. Il defunto Sir Augustus Franks ha dato il nome di « *Opus Britannicum* » a questi lavori dei Celti della Gran Bretagna da lui ritenuti come i primi smalti dell'Europa occidentale. Il frammento riprodotto al capitolo XII è singolarmente caratteristico. A questi primitivi lavoratori in smalto celti appartiene il merito un tempo attribuito agli scrivani irlandesi di epoche posteriori, di avere inventato il famoso disegno della spirale divergente.

¶ In tutte le manifestazioni di questa attività, i caratteri fondamentali non mutano, e dal principio alla fine l'arte

celtica trova nella linea il suo fondamento, nella natura della materia la sua determinante, nella libera immaginazione il suo valore espressivo. Il Celta non aveva indole indagatrice; il suo desiderio non era sapere, ma creare: ed egli preferiva produrre anzichè riprodurre. Insomma egli era sintetico anzichè analitico. Spesso è stata affacciata — o piuttosto si è affacciata da sè — la possibilità che il carattere di quelle razze iberiche, in parte spodestate, in parte assorbite dai Celti, avesse avuto qualche valore nella formazione dell'arte di questi ultimi. In vista, tuttavia, della omogeneità dell'idea celtica dovunque si trovi, dai primi tentativi agli ultimi e più ambiziosi stadi d'evoluzione, noi non possiamo credere che l'esempio di una razza inferiore abbia molto influito su di essa.

Mentre l'arte celtica s'andava perdendo nella Gran Brettagna sotto il peso della conquista romana, essa continuava il suo regolare cammino in Irlanda, accumulando quei depositi che, dopo la loro rovina, lasciarono l'isola tanto più ricca di avanzi di civiltà celtica che non il resto del mondo.

Questi avanzi, in quanto appartengono all'era pre-cristiana, non richiedono più particolareggiate notizie di quelle già date. Essi mostrano che i motivi comuni nell'isola vicina durante l'età pre-romana del bronzo e del ferro, tengono il campo anche in Irlanda. Quivi tuttavia, a causa d'una più lunga sopravvivenza del monopolio celtico, svilupparono un'audacia e una fiducia in sè forse non mai uguagliata altrove. Notevole esempio di questa audacia, che non sempre conduce alla bellezza, si osserva nel disco bronzeo del Museo Britannico (fig. 14) e in moltissimi oggetti del Museo di Dublino.



FIG. 18.
RELIQUIARIO DEL CAMPANELLO
DI S. PATRIZIO.
(Museo di Dublino).



FIG. 19.
ORNAMENTO INTRECCIATO
NEL LIBRO DI DURROW.
(Trinity College, Dublino).
(Fot. Lawrence).

Il Cristianesimo fu introdotto in queste isole alla fine del quarto o al principio del quinto secolo e si propagò dalla Gallia occidentale, nella Cornovaglia, nel paese di Galles e all'estremità sud-ovest della Scozia. Dal Wigtownshire passò in Irlanda verso il 430 d. C. e quivi progredì così rapidamente che nel corso di poche generazioni quell'isola mandava « ondate di ritorno del Cristianesimo celtico » a ripercuotersi nell'occidente della Scozia, a Jona, e nell'oriente dell'Inghilterra, a Lindisfarne. Ma dovettero trascorrere secoli prima che la nuova religione cominciasse a creare forme d'arte alle quali convenisse decisamente il nome di « cristiane »; e in Irlanda, anche quando tali forme comparvero, non si sostituirono agli ideali pagani ma s'inestarono sovr'essi. Da ciò deriva nell'arte decorativa irlandese una continuità

che discende fino al XIII secolo e che altrove non si ritrova in grado da potervisi paragonare.

Le arti nelle quali i cristiani celtici della Irlanda furono eccellenti sono: la lavorazione delle pietre, i lavori in metallo, i manoscritti e le loro miniature e l'architettura.



FIG. 20. — FIGURE NEL RELIQUIARIO DI S. MAGWE.

Le cose più importanti che i lavoratori di pietre o gli scultori irlandesi ci lasciarono sono le così dette High Crosses (croci monumentali) delle quali due a Monasterboice (fig. 8), due a Clonmacnoise, una a Durrow e una a Tuam, sono le più importanti. L'arte di queste croci corrisponde esattamente, fatte le debite riserve per la differenza della materia prima, a quella dei lavoratori del metallo. I motivi sono essenzialmente celtici derivanti sempre dalla linea con una ricerca amorosa di tutte le sue possibili combinazioni; e fino alla fine noi vi troviamo il sentimento rappresentativo mantenuto entro i confini

di una stretta disciplina. Vi esiste bensì la scoltura di figure, e in taluni casi, come in quello delle croci di Muirdach a Monasterboice e di Tuam, anche sufficientemente progredita; ma essa è sempre ornamentale e le scene sono sempre trattate in modo accessorio ai soggetti puramente decorativi e non già come estranee ad essi e destinate a star da sè. Lo stesso avviene dei lavori in metallo. I motivi primitivi si arricchiscono gradatamente e si complicano, tanto per importazioni dal di fuori quanto per il progressivo sviluppo della ingegnosità dell'artista; ma sino all'ultimo, cioè fino alla croce di Cong (fig. 17) che è la suprema espressione di quella scuola, il carattere essenziale dell'ornamentazione celtica rimane lo stesso. L'artista celta capisce, o piuttosto sente, che la forma e il movimento della linea gli forniscono un linguaggio adatto non solo alle sue idee, ma ai materiali coi quali tali idee devono essere espresse; e quando si serve delle figure, queste sono per lui soprattutto veicoli di motivi lineari; nè mai gli viene la tentazione di farle uscire da quei confini o di trattarle con intenti esternamente drammatici.

La medesima cosa può dirsi riguardo ai manoscritti. A nessun manoscritto celtico miniato ed ornato può assegnarsi una data anteriore a circa l'anno 650 d. C. Il libro di Kells, che è il più

famoso di tutti, si distingue per l'ambizione del suo disegnatore quanto per la sua straordinaria bravura nell'esecuzione. Ma i suoi motivi sono un riassunto di tutto quanto l'arte celtica aveva saputo compiere fino a quel momento, piuttosto che un vero passo innanzi. Le forme naturali vi sono bensì introdotte, ma sempre in forma così stilizzata che esse diventano motivi lineari come tutti gli altri. Un altro manoscritto, il libro di Durrow (fig. 19), rivela un gusto anche più castigato di quello del suo famoso rivale; ed un terzo, il libro di Armagh, è ancora più raffinato. La data di quest'ultimo risale a circa l'anno 840 d. C.

Nell'architettura i Celti irlandesi rivelarono le stesse qualità che nelle altre arti. I loro edifizii non hanno nessuna pretesa, ma non mancano mai di quell'adattamento al materiale da adoperarsi e allo scopo da raggiungere che indica una razza essenzialmente artistica. I più antichi edifizii dei quali ci rimangono avanzi sono le fortezze di pietra o *Duns* che si trovano in numero considerevole nelle contee di Kerry, Clare, Galway, Mayo, Sligo, Donegal e Antrim. Esse sono recinti di pietra formati da mura ciclopiche di costruzione spesso notevolmente perfetta, le quali hanno camere nel loro spessore e piccole case abitabili, a forma di cupola, di alveare o di chiglia, nel loro circuito.

I più antichi monasteri e oratorii cristiani non sono che lievi evoluzioni di queste fortezze e capanne. Di essi il più importante esemplare è il monastero di Skellig Michael, rocca isolata nell'Atlantico a 12 miglia dalla costa del Kerry. Esso occupa una spianata circa 33 metri sopra il livello del mare, alla quale si accede per mezzo di varie centinaia di scalini tagliati nella roccia. La spianata è circa 60 metri in lunghezza e 33 in larghezza. Su di essa sono gli avanzi di tre oratorii, con sei celle a forma d'alveare, due pozzi, cinque aree da sepolture e diverse rustiche croci di pietra. Il migliore esempio dei primitivi oratorii irlandesi, quello di Gallerus (fig. 4), che si trova in uno stato di conservazione singolarmente perfetto al Nord della baia di Dingle, nella contea di Kerry. Fra il sesto e l'ottavo secolo la muratura di pietre rozze a secco fu gradatamente sostituita da pietra tagliata e cementata.

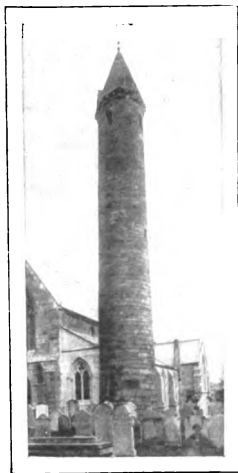


FIG. 21. — TORRE ROTONDA, BRECHIN.

e questo naturalmente condusse via via alle forme che possono francamente chiamarsi architettoniche. Durante il periodo del quale parliamo queste forme erano limitate ai portali; ma anche in qualche finestra si rivela il principio d'una tendenza estetica; e gli edifici dove quei portali si trovano si distinguono quasi sempre per buone proporzioni delle parti tra loro e col tutto. Due di questi portali sono qui riprodotti (fig. 5 e 7).

Fra gli esempi più tardi del periodo primitivo della architettura irlandese devono essere menzionate le prime di quelle torri rotonde che ne sono una caratteristica manifestazione, benchè non davvero così esclusivamente irlandesi come popolarmente si crede. Esse sono costruite in pietre rozzamente sbazzate, collegate tra loro e riunite da una mistura di cemento grossolano e pietruzze. Il solo accenno architettonico è in essi quello delle proporzioni generali. Sarebbe fuori di proposito in un manuale come questo entrare in una disquisizione sull'uso al quale esse erano destinate; ma si può notare per incidenza, che l'opinione di chi le ritiene destinate a rifugio contro gli assalti dei pirati nordici non sembra infondata.

Al principio del XIX secolo esistevano ancora in Irlanda gli avanzi di 118 di tali torri. Fuori d'Irlanda se ne sono enumerate 22 e di queste la meglio conosciuta è quella di Brechin in Scozia (fig. 21).

BIBLIOGRAFIA. — CARTAILHAC and BREUIL, *Altamira* (l'Anthropologie, 1904, p. 625); MONTELIUS O., *Chronologie der ältesten Bronzezeit*, Brunswick, 1900; HOERNES M., *Urgeschichte der Bildenden Kunst in Europa*, Vienna, 1898; ROMILLY ALLEN J., *Celtic Art in Pagan and Christian Times*, London, 1904 — *Early Christian Symbolism in Great Britain and Ireland — Early Christian Monuments in Scotland — Celtic Illuminative Art* (reproductions), Dublin; STOKES MARGARET, *Early Christian Art in Ireland*, 1887 (da adoperarsi con prudenza essendo opera di vent'anni fa); SMYTH REGINALD A. and READ CHARLES H., *Guide to the Antiquities of the Early Iron Age in the British Museum*, 1905; READ CHARLES H., *Guide to the Antiquities of the Bronze Age in the British Museum*, 1904; ANDERSON J., *Scotland in Pagan and Early Christian Times*; WESTWOOD, *Palæographia pictorica sacra; Miniatures of the Anglo-Saxon and Irish MSS.*; MIDDLETON J. H., *Illuminated Manuscripts in Classical and Mediæval Times*, Cambridge, 1892; HILL A., *Ancient Irish Architecture*, 1870; PETRIE G., *Ecclesiastical Architecture of Ireland*, 1845; STOKES MARGARET, *The High Crosses of Castledermot and Durrow*, 1898; WILDE Sir W. R. W., *Descriptive Catalogue of the Antiquities of Gold in the Museum of the R. Irish Academy*, 1862.





FIG. 22. — CATTEDRALE DI « CHRIST CHURCH », OXFORD.

CAPITOLO II

ARTE ANGLO-SASSONE

L'INFLUENZA diretta degli invasori romani sull'andamento dell'arte nelle Isole Britanniche fu così evanescente ed ebbe risultati così essenzialmente esotici ed estranei al vero procedimento inerente alla razza, che basta qui notarne l'esistenza e passar oltre. L'arte britannica può essere divisa in tre categorie: arte celtica, arte sassone e arte derivata dal fondersi di queste due razze e dalla mescolanza di sangue nuovo proveniente dal Nord della Francia.

Dell'arte celtica abbiamo già parlato; e questo capitolo sarà dedicato a quelle forme sassoni che le succedettero nella Gran Bretagna e che in Irlanda coesistettero con le sue ultime glorie. I nostri principali documenti dell'arte sassone sono avanzi architettonici. Per un pezzo si ebbe la credenza che i Sassoni edificassero quasi interamente in legno e che, per conseguenza, le testimonianze in pietra della loro ambizione come costruttori fossero poche e prive d'importanza. Ma recenti e più accurate ricerche hanno condotto a modificare considerevolmente tale concetto. In molti edifici classificati fino ad ora come romano-bri-

tannici e normanni si sono trovate prove evidenti di origini sassoni ed oggi si è raccolto materiale sufficiente a metterci in grado di formulare una opinione degna di fede sulle facoltà e particolarità dell'architetto sassone.

Se noi avessimo il coraggio di applicare all'arte anglo-sassone gli stessi criteri accettati per quanto si riferisce all'arte continentale, potremmo giungere ad affermare che i caratteri speciali del gotico normanno ad arco a tutto sesto furono in molti casi il risultato di un contatto tra le forme romaniche del mezzogiorno e dell'oriente con la civiltà inglese del nord-ovest.

Gli avanzi della architettura sassone sono quasi tutti ecclesiastici; e il modo in cui sono distribuiti offre pochi indizi di quella derivazione dalla antecedente organizzazione romana che troviamo invece nella Gallia, ove le diocesi cristiane corrispondevano alle antiche *civitates* romane, e le città con cattedrale ai principali centri di ciascuna *civitas*. Non così nella Gran Bretagna ove la distribuzione delle chiese primitive fu in gran parte trascurata dagli invasori teutonici, i quali spesso stabilirono le loro sedi in centri non importanti di popolazione quali Crediton, Ramsbury, S. Germans, Wells e Lichfield. « Qualunque cosa i Sassoni abbiano o non abbiano fatto alle città romane » dice il prof. Baldwin Brown « essi hanno tolto loro ogni rapporto col sistema ecclesiastico ». Questo fatto ci dà una nuova ragione per scegliere la fondazione della chiesa sassone come il nuovo punto di partenza per tracciare la storia dell'arte britannica.

I primi invasori teutonici trovarono il Cristianesimo romano-britannico già stabilito nel paese. Essi lo distrussero su tutto il territorio conquistato respingendolo verso l'ovest e verso il nord e costringendolo perciò ad un più stretto contatto col Cristianesimo celtico della Cornovaglia, dell'Irlanda e della Scozia. Così esso gradatamente si cristallizzò, per così dire, in un sistema cristiano, il quale infine si accentrò nel punto più lontano possibile dall'ombra della invasione sassone. Intanto verso la fine del sesto secolo, i Sassoni stessi cominciarono ad accogliere il Cristianesimo e a seguirne le usanze. Le loro prime chiese, lo studio delle quali è ora forzatamente limitato a quello delle loro fondamenta, offrono, come del resto era da prevedersi, notevoli sebbene transitorii segni di essere semplici modificazioni di romani edifizii.

A Silchester, per esempio, furono rintracciate le fondamenta d'una piccola costruzione basilicale che fu probabilmente una chiesa cristiana.

L'arte costruttiva sassone subì dunque, per breve tempo, l'influenza degli esempi romani insieme a quella della tradizione celtica; ma non si può negare che svolse ben presto un carattere

suo proprio che diede una impronta marcata a tutto il periodo di quasi cinque secoli durante il quale essa prevalse. Lo spazio che mi è concesso non è sufficiente a permettermi un ragguaglio particolareggiato dei diversi stadi dell'architettura sassone; e mi devo perciò accontentare di una descrizione generica delle sue qualità essenziali e di un breve cenno sui suoi più importanti monumenti.

Paragonato col Celta il Sassone era povero di doti e di attitudini estetiche. Egli aveva uno scarso sentimento di quell'armonia che dovrebbe compenetrare la materia, la forma, l'uso e la decorazione di un oggetto. Il senso della proporzione e quello dell'elemento matematico erano in lui rudimentali; e gli mancava quasi del tutto quella facoltà di maneggiare felicemente la linea che ha fatto del Celta un artista fin quasi dal primo momento a noi noto della sua esistenza. E neppure egli aveva le qualità di un ingegnere, poichè non ha dato segno alcuno d'intendere quell'equilibrio delle forze che è l'anima di qualunque costruzione. Così pure gli manca l'istinto gallico del concentrare, da un lato, la resistenza dove più è richiesta, e di risparmiare, dall'altro, il materiale dove questo non ha altro ufficio che quello di circoscrivere. Le sue costruzioni somigliano a scatole e in esse il rapporto tra la forma, la solidità e la destinazione, è raramente felice.

Le più antiche costruzioni dei Sassoni erano rozze combinazioni di concetti in parte loro proprii, in parte romano-britannici. Da questi essi passarono gradatamente ad uno stile informato a tradizioni britanniche, a tradizioni germaniche, ed a echi di ciò che si faceva nelle parti più vicine del continente europeo. Ma essi finirono poi coll'edificare in modo che ai giorni nostri è diventato difficile separare nettamente le loro costruzioni dalle prime opere dei loro Normanni conquistatori. In quale misura tale somiglianza fosse dovuta alla influenza dei Sassoni sui Normanni o a quella dei Normanni sui Sassoni, è cosa più difficile a determinare di quanto un tempo si supposeva. Il professore Baldwin Brown, il più recente e il più profondo tra gli scrittori sull'argomento, ci dà una lista di circa 173 chiese inglesi che « offrono

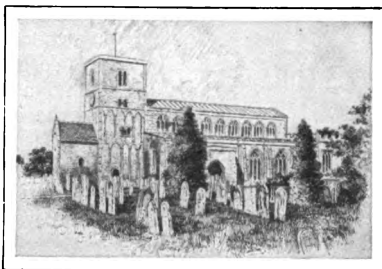


FIG. 23.
CHIESA DI BARTON-ON-HUMBER.

avanzi di costruzione sassone ». Questa lista offrirebbe il campo a molte discussioni se l'oggetto principale di questo studio fosse l'archeologia. Ma siccome qui abbiamo da trattare di arte soltanto, basterà che prendiamo nota dei monumenti più importanti dotati di un loro proprio ben definito carattere artistico.

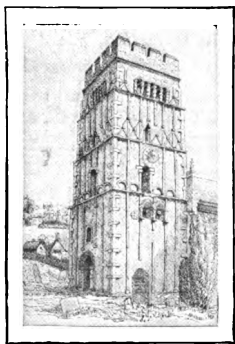


FIG. 24. -- TORRE DELLA CHIESA DI EARLS BARTON, NORTHAMPTONSHIRE.

Si è avuto per un pezzo l'abitudine di dire che l'architettura in pietra dei Sassoni aveva preso molta della sua ispirazione da una precedente architettura in legno alla quale si è sostituita. Un accurato esame dei fatti mette però più che in dubbio una tale teoria. Si può concedere sì che i Sassoni abbiano fatto largo uso del legname, abbondantissimo a tempo loro, per usi casalinghi e anche per costruzioni di carattere più elevato; ma non può essere trascurato il fatto che la pietra era stata adoperata per molti secoli in queste isole prima

delle invasioni sassoni e ci aveva lasciato le proprie tradizioni ed i propri esempi.

In un paese dove la civiltà è all'inizio, la costruzione in legno può mantenere per secoli il suo monopolio e passare l'eredità delle sue forme al successivo stadio di sviluppo. Ma dove una architettura in pietra è già stata fiorente, ne perdurano certamente le tradizioni. Le chiese sassoni che si citano per provare l'influenza della costruzione in legno non sono le più antiche, ma anzi appartengono a un tardo periodo di quello stile. Le torri di Earls Barton e Barnack nel Northamptonshire e di Barton-on-Humber nel Lincolnshire ne sono esempi. Esse sembrano palesemente ispirate a qualche forma di costruzione parte in legno, parte in pietra; ma dietro ad esse si stende un lungo periodo di attività costruttiva nella quale non è traccia di quella parentela. E' anzi curioso notare che il solo esempio a noi rimasto di costruzione in legname dell'epoca sassone, la

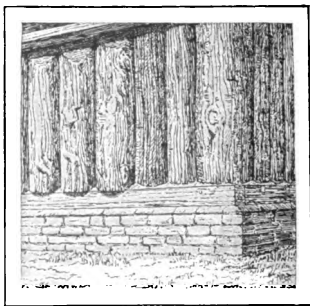


FIG. 25.
CHIESA DI GREENSTEAD, ESSEX.

chiesa di legno a Greenstead, Essex, non appartiene a quell'unico sistema dal quale avrebbe potuto derivare il disegno citato a sostegno della teoria che i costruttori sassoni si siano ispirati alle costruzioni in legname; essa non è costruita a intelaiature come quelle a metà in legname, ma è una *block-house*, cioè fatta di tronchi spaccati di quercia piantati ritti e stretti insieme sopra un basamento pure di quercia ¹.

La cronologia delle chiese sassoni non si può determinare che grossolanamente. Il prof. Baldwin Brown divide quelle che rimangono dopo un severo processo d'eliminazione in cinque periodi; ma per il nostro scopo possiamo ridurli a due: l'uno, il più primitivo, distinto per modestia di piani, monotonia della superficie murale, tendenza in genere alla forma di scatola; e, nelle parti ornamentali, uso di forme romano-britanniche o anche di ruderi di costruzioni romano-britanniche; l'altro, il più recente, con una tendenza a qualche maggiore eleganza, con un migliore rapporto tra i vani e le parti solide e una più gradevole proporzione tra l'altezza e la larghezza. Dall'altro lato le costruzioni più antiche spesso rive-



FIG. 26. — FONTE BATTESIMALE, CHIESA DI S. MARTINO, CANTERBURY.



FIG. 27.
CHIESA DI S. MARTINO, CANTERBURY.

lano un rispetto tutto romano per la solidità dove maggiore può essere il pericolo, non altrettanto notevole nelle altre.

Una delle più antiche chiese con caratteri sassoni è quella di S. Pancrazio a Canterbury, della quale ultimamente sono state messe allo scoperto le fondamenta. La parte così recuperata consiste di una navata oblunga misurante circa 14 metri per 9, con due atri alle

estremità ovest e sud, e due piccoli frammenti di muro dai quali può dedursi l'esistenza di un abside semicircolare verso est.

¹ Sembra quasi certo che questa chiesa di Greenstead sia identica a una cappella di legno eretta presso Aungre (Chipping Ongar) per ricevere il corpo di S. Edmondo durante la sua traslazione da Londra a Bury St. Edmunds nel 1013 (DUGDALE'S *Monasticon*, III, 130).

Ancora più interessanti sono gli avanzi di ciò che il prof. Baldwin Brown chiama « assolutamente la più famosa chiesa parrocchiale di tutta l'Inghilterra », cioè quella di San Martino pure a Canterbury. Questa chiesa consiste ora di un ampio, quadrato presbiterio sassone, di una navata in parte sassone e di una torre occidentale più recente. La sua tecnica, come quella di S. Pancrazio, è in gran parte romana; e molto del suo materiale è di mattoni romani rimessi in uso. Tra

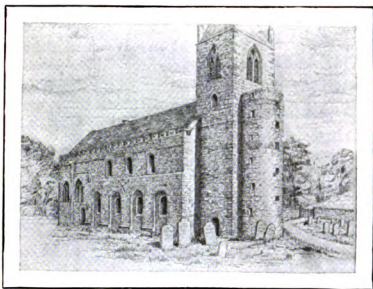


FIG. 28. — CHIESA DI BRIXWORTH.

gli altri esempi primitivi possiamo nominare: le chiese di Stone presso Faversham, di Corbridge nel Northumberland; e di Escomb, Jarrow e Monkwearmouth, a Durham; i ruderi di Lyminge, Rochester e Reculver, Kent; le cripte di Ripon e Hexham; e la notevole chiesa di Brixworth, Northamptonshire. Quest'ultima è uno dei più imponenti tra i nostri monumenti sassoni, sebbene sia stata considerevolmente mutilata coll'andar del tempo. Le sue navate laterali, o forse cappelle, sono



FIG. 29. — ARCO DI TORRE, MARKET OVERTON.

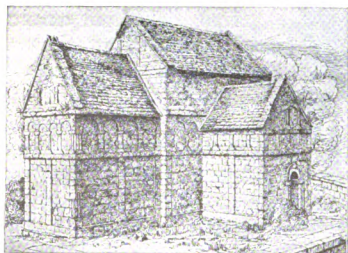


FIG. 30. — CHIESA SASSONE, BRADFORD-ON-AVON.

disappears and various fin-
state aperte. Ma d'altro
lato essa dimostra d'essersi
perfezionata anche durante
il suo stesso periodo sas-
sone; il che ne fa un do-
cumento di insolito valore.
Fu fabbricata nell'ultimo
quarto del settimo secolo
dall'Abate di Peterborough
che adoperò nella costru-
zione molti mattoni romani.
Consisteva originariamente
di un presbiterio, nell'abside, il quale si apriva entro un coro di
10 metri quadrati comunicante a sua volta per mezzo di un arco

di circa nove metri e $\frac{1}{8}$, con una navata lunga circa 17 metri e $\frac{3}{4}$ e larga circa 10. A occidente della navata fu eretta più tardi, ma ancora nel periodo sassone, una torre quadrata; e sul lato occidentale di questa fu innestata, per la scala, una torricella tonda alta quasi quanto la sommità del tetto della chiesa (fig. 28).



FIG. 31. — CHIESA NEL CASTELLO DI DOVER.



FIG. 32. — ARCO DELLA TORRE NELLA CHIESA DI LITTLE SAXHAM.

I monumenti del più recente periodo di architettura sassone che durò da circa l'800 fino al tempo della conquista normanna, sono così numerosi che qui non possiamo darne neppure una lista. In ordine di tempo vanno dalle chiese di Avebury (Wilts), Bishopstone (Sussex), Bardsey (Yorks) e Lydd (Kent), fino a quelle di Bradford-on-Avon (Wilts), Barton-on-Humber (Lincolnshire), Earls Barton e Barnack (Northamptonshire); più la chiesa di Branston (Lincolnshire) nella quale le ultime caratteristiche sassoni sono combinate a quelle normanne in modo singolarmente felice.

Le chiese di Earls Barton, di Barnack e di Barton-on-Humber offrono i migliori

esemplari rimasti di quella decorazione di superfici a liste di pietra, che fu citata a provare la derivazione delle forme di architettura sassone da precedenti costruzioni in legno. Questa particolare invenzione (talmente infelice che non sarebbe venuta mai in mente a gente celtica) può anche essere derivata da quella fonte: ma essa non ha avuto che una



FIG. 33. — CHIESA DI BRANSTON, LINCOLNSHIRE.

azione molto scarsa sullo sviluppo generale della costruzione sassone; e in ogni caso è venuta in campo quando questa già si avvicinava alla fine del suo corso.

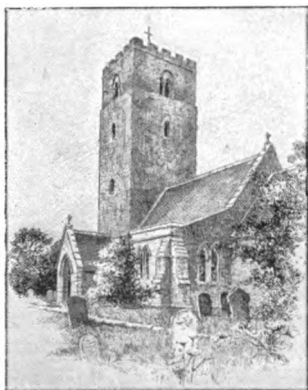


FIG. 34. — CHIESA DI CLAPHAM,
BEDFORDSHIRE.

Un metodo più felice di decorazione murale è quello messo in opera sulla piccola chiesa di Bradford-on-Avon. Qui una serie di archetti semicircolari poco profondi, gira, quasi a foggia di triforio esterno, intorno a tutta la chiesa; essi sono sorretti da pilastri piatti senza capitelli nè base, i quali dividono la parte inferiore delle pareti in scomparti ben proporzionati.

Anche più interessante di questa chiesa di Bradford è la cattedrale di Oxford per la sua relazione con l'architettura pre-romana. Etelredo detto *the Unready*, ossia il *Non pronto*, dopo il massacro dei Danesi da lui compiuto nel 1002, fece riedificare, a compimento d'un suo

voto antecedente, la chiesa di San Frideswide in Oxford; e taluni archeologi sostengono che una buona parte di quella costruzione esiste ancora al dì d'oggi nella cattedrale di Christ Church. Le costruzioni inferiori dell'abside dell'antica chiesa di San Frideswide sono state in questi ultimi anni scoperte al Nord del presente coro; e i sostenitori della teoria dell'origine sassone credono che Etelredo abbia rispettato il Santuario più antico e fabbricato la sua chiesa al Sud di esso; e sostengono che l'arcata e le mura dell'attuale coro e talune parti analoghe della navata e dei transetti sono essenzialmente sassoni, modificate, mutilate e sovraccaricate, in tempi più recenti, di particolari normanni e gotici. La questione è troppo ampia per essere discussa qui; ma coloro che credono essere la cattedrale di Christ Church identica in taluni particolari alla chiesa



FIG. 35. — CHIESA DI S. REGOLO,
ST. ANDREW'S.

di S. Frideswide eretta da Etelredo, sembrano aver buone ragioni di sostenere il loro assunto.

Prima di lasciare l'argomento della architettura sassone converrà enumerarne ancora una volta i caratteri specifici e notare specialmente quelle particolarità che vanno considerate come basi per determinare quando esista l'origine sassone.

I costruttori sassoni non avevano, od avevano ben poco, il sentimento del significato costruttivo delle forme; ad essi bastava che i loro edifici si reggessero; e non sentivano il bisogno che la stabilità loro si rivelasse anche nelle forme. Nessuna razza dotata dell'istinto dell'espressione nell'arte del costruire avrebbe potuto adattarsi a quel genere di lavoro che in inglese si chiama « long and short work », paragonabile a pezzi da domino collocati verticalmente, che si trova nelle chiese di Earls Barton, di Barnack, di Barton-on-Humber ed in altre del periodo più tardo; oppure a quella infelice combinazione per la quale, nelle finestre delle torri sassoni, una colonna tortile o una balaustrata

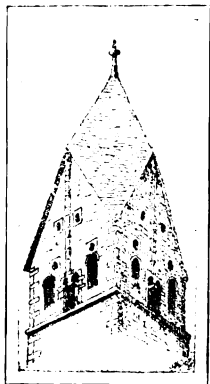


FIG. 36. — TORRE DI ST. BENET'S, CAMBRIDGE. (Ricostruz. dell'Autore).



FIG. 37. — REPTON: CRIPTA SASSONE.

di forma tozza, è destinata a sostenere nel mezzo una lunga pietra trasversale. Le muraglie sassoni sembrano spesso troppo sottili per lo scopo al quale sono destinate; ed è estremamente raro il caso d'incontrare in esse un qualunque segno che i loro costruttori fossero consci degli sforzi di resistenza ai quali erano sottoposte. Gli speroni si vedono molto di rado anche negli spigoli.

Il sentimento della proporzione, in generale, era scarso. Gli edifici sono troppo alti e stretti in confronto alla loro estensione in superficie; le forme coniche o piramidali di qualunque genere sono rare. La proporzione tra le parti solide e i

vani è di rado piacevole e i particolari decorativi spesso sono esteticamente disarmonici tanto l'uno verso l'altro quanto rispetto alla posizione che occupano nell'insieme. Eppure la tecnica sassone così rozzamente iniziata rivela una maggior tendenza verso il raffinamento che non quella dei Normanni, e mostra forse il primo segno di quella amorosa se pur non sempre ben diretta sollecitudine, che doveva diventare un carattere permanente della nostra arte nazionale.

Come esempi di questo possiamo nominare gli scarsi avanzi della chiesa sassone nella abbazia di Westminster, i pilastri della cripta sassone a Repton e il piano superiore della torre di San Benet a Cambridge, il disegno della quale deve essere stato felicissimo prima che perdesse il suo coronamento a forma d'elmo tedesco. Una grande opera architettonica può paragonarsi al corpo umano; giacchè, come questo possiede uno scheletro atto a sostenerlo, organi vitali convenientemente disposti, e un involucri esterno destinato ad un tempo a proteggere il tutto e a raccogliarlo in un insieme di unità e di bellezza, così, in un edificio perfetto, questi tre elementi essenziali debbono trovarsi armonicamente e fedelmente collegati. Ed è appunto perchè agli architetti sassoni mancò il sentimento del nesso logico tra questi elementi, che l'attrattiva delle loro costruzioni è invariabilmente dovuta ai meriti delle singole parti e non mai all'alto organismo del tutto.

BIBLIOGRAFIA. — G. BALDWIN BROWN, *The Arts in Early England* (vol. I, *The life of Saxon England in its relation to the Arts*; vol. II, *Ecclesiastical Architecture in England, from the conversion of the Saxons to the Norman conquest*), London, 1903; J. FERGUSSON, *History of Architecture*, vol. II, London, 1874; SIR G. G. SCOTT, *Lectures on the rise and development of Medieval Architecture*, 2 vol., London, 1879; KING, *Handbooks to the English Cathedrals*, Murray, London; BELL'S *Series of Handbooks to the English Cathedrals*; T. HUDSON TURNER, *Some account of domestic Architecture in England from the Conquest to the End of the Thirteenth century*, Oxford and London, 1877; J. PARK HARRISON, *The pre-Norman date of the design and some of the Stone-work of Oxford Cathedral: Discovery of the remains of three-apses at Oxford Cathedral; A pre-Norman window in Oxford Cathedral*, London, 1804; BROWN R., *Notes on the earlier history of Barton-on-Humber*, n. d.





FIG. 38. — CHIESA DI S. BARTOLOMEO IL GRANDE, LONDRA.
(In parte ricostruita).

CAPITOLO III

ARCHITETTURA ANGLO-NORMANNA OSSIA

ARCHITETTURA GOTICA CON ARCO A TUTTO SESTO

LA relazione tra l'architettura normanna primitiva e quella dei Sassoni fu probabilmente meno insignificante che non siasi generalmente supposto. Noi possiamo infatti riconoscere forme normanne in taluni edifici che pur rivelano un'origine sassone, quale è, per esempio, la chiesa di Branston nel Lincolnshire (fig. 33), che certamente potrebbe essere classificata come normanna se la tecnica sassone non fosse visibile nella sua costruzione. E', del resto, fuor di dubbio che tanto i Sassoni quanto i loro Normanni conquistatori sentivano nel nuovo stile un nuovo punto di partenza, un *novum genus compositionis*, per adoperare la frase di Matteo Paris.

Quanto in quello stile vi fosse di strettamente normanno non è qui il caso d'indagare. A noi basta sapere che esso fu elaborato dalla razza formata dopo la conquista della Neustria e della sua popolazione celtica per parte degli invasori nordici, detti *Norsemen* e poi Normanni; che le sue forme debbono aver subito sino a un certo punto l'influenza dell'esempio lasciato dai costruttori sassoni sul lato settentrionale della Manica; e che al suo svol-

gimento ha certamente contribuito il subitaneo rialzo d'attività artistica avvenuto in tutta la cristianità appena felicemente trascorso il tanto temuto anno 1000.



FIG. 39.
CAPPELLA DI S. GIOVANNI
TORRE DI LONDRA.

Nell'XI secolo e per molto tempo dipoi, un tratto di mare non costituiva come oggi la maggiore delle separazioni tra un paese e l'altro, perchè quando le strade quasi non esistevano e i mezzi di locomozione erano pochi ed accessibili soltanto ai ricchi, un tratto di mare non troppo esteso rendeva anzi possibili rapporti che sarebbero stati impraticabili per via di terra attraverso distanze di qualche entità. La Normandia era perciò di fatto più vicina all'Inghilterra che a Parigi; e i Normanni avevano maggiori affinità con gli Inglesi che coi Francesi. Talune abitudini infatti che noi riconosciamo come inglesi, sono persistenti anche al dì d'oggi nel Ducato di Normandia, alcune parti del quale non sono distinguibili neppure all'occhio più acuto dalle provincie meridionali dell'Inghilterra. Nel rintracciare le origini del gotico normanno dunque, è debito d'equità il riconoscere una azione reciproca dei due paesi e cioè una influenza degli ultimi più raffinati costruttori sassoni sopra i più giovani, più rudi, più vigorosi normanni, e viceversa.

L'architettura normanna percorse i suoi primi stadi su linee quasi parallele in Normandia e in Inghilterra. Essa era, relativamente, cosa nuova per gli stessi invasori quando seguirono il loro Duca in queste nostre contrade. Lanfranc, Abate di S. Stefano a Caen, destinato da Guglielmo alla sede di Canterbury nel 1070, cominciò a rifabbricare la cattedrale inglese sulle stesse linee di quelle dell'abbazia normanna allora appena incominciata. Quella di Canterbury fu anzi finita per la prima, e le parti che ancora ne esistono possono considerarsi come i più antichi tra gli avanzi di qualche importanza che ci rimangono del nuovo

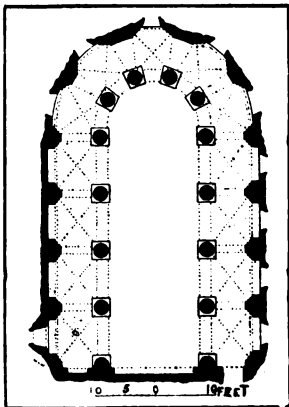


FIG. 40. — PIANTE DELLA CAPPELLA
DI S. GIOVANNI, TORRE DI LONDRA.

stile. Essa aveva però già avuto un precedente nella chiesa eretta da Odoardo il Confessore, a Westminster, sul luogo diventato poi così famoso. Questa era ad abside; aveva un triforio che sembra essere stato a volta come la navata inferiore; aveva una torre centrale e due occidentali ed il coro nella crociera. Conteneva molte cappelle nel triforio come pure sul suolo stesso della chiesa. Per quanto ci risulta dalle prove fin qui raccolte, il terreno che essa copriva coincideva abbastanza bene con quello sul quale sorge la presente Abbazia. Un carattere interessante delle scarse reliquie rimaste dell'edificio del Confessore, è la relativa delicatezza della mano d'opera che indicherebbe il connubio

della vecchia tradizione della costruzione sassone col rozzo vigore del nuovo stile. Un carattere speciale del piano delle cattedrali nor-

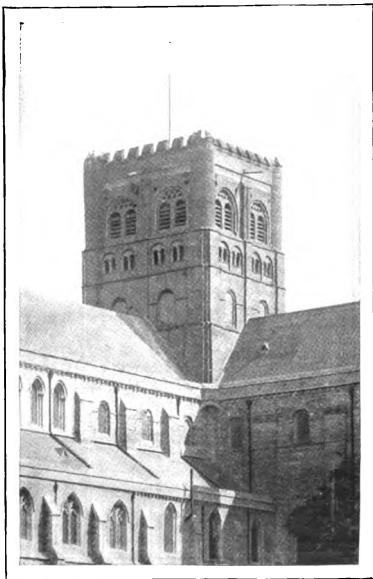


FIG. 41. — CAMPANILE DELLA CATTEDRALE DI S. ALBAN.

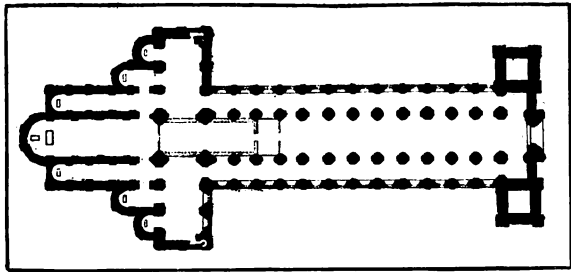


FIG. 42. — PIANTA DI S. ALBAN NEL 1090.

manne è lo stendersi delle loro estremità orientali in molteplici absidi: quelle di Bury St. Edmunds e di Norwich per esempio ne hanno tre e

quella di S. Alban sette (fig. 42); ma di questo ordinamento poche tracce sono ancor visibili sopra terra.

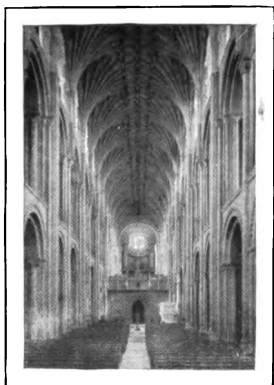


FIG. 43.
CATTEDRALE DI NORWICH, NAVATA.

Nell'architettura normanna spirò fin da principio un'aura che la guidava naturalmente verso lo stile archi-acuto destinato a succederle. I suoi caratteri possono riassumersi così:

1. Grande spessore e pesantezza delle mura per assicurare la stabilità col far fronte alla pressione molteplice delle volte e degli archi.

2. Uso dell'arco semicircolare e segmentato.

3. Cambiamento nelle proporzioni dei pilastri e delle colonne a seconda del peso da sostenere e non a seconda della loro altezza.

4. Suddivisione degli archi in due o più ordini e dei pilastri per uniformarvisi.

5. Uso di motivi ornamentali adatti agli archi e pilastri suddivisi.

Fra tutti questi caratteri i due che prepararono la via all'architettura archi-acuta furono la suddivisione dei pilastri e degli archi e l'uso dell'arco semicircolare e segmentato. L'uno conduceva naturalmente a quel sistema di economia del materiale e di accentuazione della ossatura dell'edificio che fu poi portata alla sua logica conclusione dagli architetti del XIII secolo; l'altro apriva la via all'idea di tagliare una striscia verticale nel centro d'un arco semicircolare quando la sua apertura doveva essere ridotta; espediente questo che doveva riuscire più gradevole all'occhio già avvezzo alle forme segmentate che non qualsiasi modificazione nella curva stessa. Il più antico esempio completo di architettura normanna veramente primitiva ancora esistente nel nostro paese, è la cappella di San Giovanni nella Torre di Londra (fig. 39 e 40). Dati i principii Normanni era difficile produrre un disegno migliore. E', naturalmente, fin troppo



FIG. 44.
CATTEDRALE DI NORWICH,
CORO.

solida e pesante, e gli archi dell'abside, impostati, per così dire, sui trampoli, sono brutti; ma la decorazione dei capitelli, la suddivisione dei pilastri a muro, e la combinazione di una semplice volta a botte sopra la navata col sistema a nervatura delle navate laterali, dimostrano una conscia abilità da parte dell'architetto.

Un monumento più ambizioso di stile normanno primitivo è l'Abbazia — ora cattedrale — di S. Albano (fig. 41 e 42), cominciata ad erigere dal Monaco Paolo di Santo Stefano a Caen, subito dopo che il suo parente Lanfranco ebbe avviato i lavori a Canterbury. Paolo era ambizioso e disegnò una chiesa destinata a coprire quasi il doppio del terreno che era bastato a Lanfranco. S. Albano aveva circa 155 metri in lunghezza, 70 di larghezza al transetto e probabilmente

52 attraverso la facciata. Fu tutta costruita di mattoni romani e d'altri materiali tolti alle vicine rovine di Verulamio, e coperta dentro e fuori di intonaco bianco. Prima della sua morte l'Abate Paolo fece arricchire di pitture il catino dell'abside dietro l'altar maggiore; esempio seguito poi dai suoi successori per tutta la chiesa. Anche i soffitti all'interno, piani e di legno, erano dipinti.

La chiesa di S. Albano dovette dunque la sua decorazione interna alla pittura ed alla

dovuta subordinazione dei pilastri e degli archi; cosa del resto derivante dall'intrattabilità del materiale adoperato. Contemporaneamente alla chiesa di S. Albano cominciò a sorgere tra il 1070 e il 1080, a York, un'altra grande cattedrale normanna che però ci ha lasciato soltanto lievi tracce della sua pianta; e un po' più tardi, cioè nel 1080, fu cominciata la



FIG. 46. — CATTEDRALE DI DURHAM.



FIG. 45.
NAVATA DI DURHAM.

cattedrale di Winchester su scala ancor più vasta. Le sue dimensioni erano di circa 177 metri in lunghezza massima e

75 metri in larghezza attraverso ai transetti. I transetti e la cripta sotto l'estremità orientale sono tutto quanto è ancor oggi visibile di questa chiesa normanna, sebbene gran parte della sua costruzione esista tuttavia entro le più recenti mura gotiche (fig. 48). Costruita in pietra, essa ebbe nel suo complesso maggiore sviluppo e maggiore perfezione che non la chiesa di S. Albano.



FIG. 47. - ABBAZIA DI TEWKESBURY.

chester e di S. Albano, presentava qualche cosa di originale nello splendido transetto occidentale, certi caratteri del quale furono subito dopo riprodotti nell'Abbazia di Bury St. Edmunds.

All'erezione della chiesa di Ely succedette probabilmente la ricostruzione di quella di S. Paolo, cominciata nel 1083 dal Vescovo Maurice in quelle ampie proporzioni che rimasero il carattere distintivo della cattedrale di Londra. La sua architettura, salvo le dimensioni maggiori, era simile a quella di Winchester, ma più ornata. Quasi contemporaneamente alla chiesa di S. Paolo fu cominciata la cattedrale normanna di Rochester dal Vescovo Gundolfo, grande costruttore, il quale eresse pure il Castello di Rochester, la torre bianca nella Torre di Londra e uno o due edifici minori. E nel 1096 ebbe principio il più completo, forse, tra i monumenti d'architettura normanna rimasti in Inghilterra: la cattedrale di Norwich, dovuta al Vescovo Erberto di Losinga, il quale aveva comprato la sua sede da Guglielmo II per la somma di 1.900 sterline (l. it. 47.500) (fig. 43 e 44). Questa cattedrale consiste di una lunghissima navata in quattordici scomparti, di

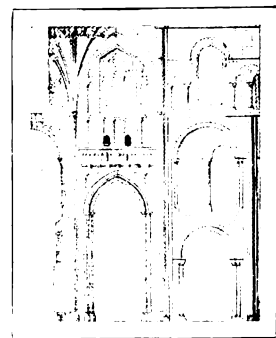


FIG. 48. — WINCHESTER, TRASFORMAZIONE DI UNA NAVATA.

un transetto lungo 64 metri circa e di un coro o piuttosto presbiterio nell'abside. Fra gli altri edifici appartenenti a questo periodo di energia costruttiva senza precedenti, sono da annoverarsi le cattedrali di Worcester, di Chichester, di Gloucester, e di Durham; più le abbazie e chiese di Tewkesbury (fig. 47), di Waltham, di Christchurch (Hants) e di Bury St. Edmund.

La fase primitiva normanna raggiunge il suo apogeo a Durham (fig. 45), ove il disegno ha una



FIG. 49. — ROCCA DI CASHEL.

vitalità che non sempre troviamo in questo stile. La navata non è qui una ripetizione monotona di un unico motivo, come a San Albano, o, benchè in grado minore, a Norwich; ma si divide invece in sezioni simmetriche, ciascuna di due scomparti, le quali

vengono a fornire un elemento felicemente proporzionato allo schema generale (fig. 46). La navata normanna di Durham è un libro in capitoli bene equilibrati, mentre quella di S. Albano, come era nell'epoca normanna, è un racconto non interrotto e alquanto prolisso.

Esternamente la cattedrale di Durham è un po' danneggiata dall'ampiezza del triforio, il quale è alto tanto da accogliere anche gli

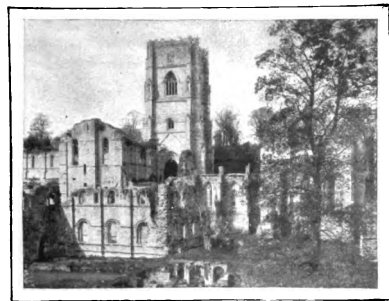


FIG. 50. — ABBAZIA DI FOUNTAINS, TRANSETTO SUD E TORRE.

speroni che subiscono la pressione della volta della navata, e da togliere così, all'esterno dell'edificio, una pregevole fonte di varietà e di ombre¹.

¹ Le navate laterali, nella loro originale costruzione, avevano tetti a cuspide che erano meno monotoni del presente riadattamento. Cfr. G. G. SCOTT, *Medieval Architecture*, vol. II, p. 129.



FIG. 51.
CHIESA DI LITTLE SAXHAM.

gior slancio nel campo architettonico. Il clero normanno, appena impadronitosi della sua parte di bottino, cominciò a edificare; e le sue concezioni si moltiplicarono così rapidamente da coprire, prima che fosse passata una generazione, tutto il paese di architettura gotico-normanna e far sorgere le cattedrali in proporzioni sconosciute al resto d'Europa, *scontando così in antecedenza il nostro XIII secolo e la fortuna del nostro stile archi-acuto*. In Francia la grande espansione avvenne



FIG. 53. — PORTALE
DELLA SALA CAPITOLARE,
CATTEDRALE DI DURHAM.

D'altra parte essa è stata meno sfortunata, nei suoi disastri, che non alcune delle altre cattedrali; e perfino la macchina finestra a rosone del Wyatt vi fa un discreto effetto. Tra le chiese normanne essa si distingue inoltre per essere tutta a volta; sebbene, a dire il vero, le volte dei transetti non fossero contemplate nel disegno originale.

Bisogna ricordare che il secolo immediatamente successivo alla conquista normanna fu anche, per l'Inghilterra, il secolo di mag-



FIG. 52.
CAPPELLA DI CORMACK,
CASHEL.

più tardi perchè dovette aspettare la parziale liberazione dall'incubo straniero e l'avvento di un Gran Re in Filippo Augusto, prima di trovare la sua via. E il risultato fu che colà lo slancio si trovò a coincidere col miglior momento dell'arte gotica; e si poté trarre tutto il possibile profitto dell'opportunità così offerta.

L'architettura domestica del primitivo periodo normanno deve essere indovinata affidandosi in parte alle indicazioni dei manoscritti miniati, in parte deducendola da quella degli edifici monumentali.

La casa inglese del periodo sassone

e di quello normanno primitivo era una diretta derivazione della villa romana. La casa romana in Italia, fuori delle mura di Roma, consisteva, in genere, di un atrio aperto circondato da piccole stanze nelle quali si dormiva, si cucinava, si mangiava. In Inghilterra, per causa del clima, l'atrio si trasformò nella *Hall* o *Sala*, che fu per un pezzo la sola grande camera dell'edificio adoperata in comune dal padrone, dalla sua famiglia e da tutti i suoi dipendenti. Gradatamente poi a questa se ne aggiunsero altre, sempre più numerose e importanti. Ma non abbiamo ragione di credere che, durante il periodo normanno, il concetto romano della casa composta di una sala con alcune camere d'uso speciale da essa dipendenti, sia stato abbandonato.

Queste sale erano spesso di nobili proporzioni e di elegante architettura; ma tali esempi appartengono a una data posteriore a quella di cui parliamo. Sul principio, per regola, una sola camera di qualche dimensione era aggiunta alla sala, con letti pel padrone e per la famiglia, conosciuta col nome di *Solar*; a questa poi via via si aggiunsero altre stanze e *hovels* o sgabuzzini per lo più senza finestre. La cucina era segregata; ma spesso si cucinava all'aria aperta. In complesso la casa andò lentamente e continuamente sviluppandosi da un'unica camera per tutti gli usi fino al completo ordinamento di una civiltà matura, attraverso ad un procedimento simile a quello noto in bio-

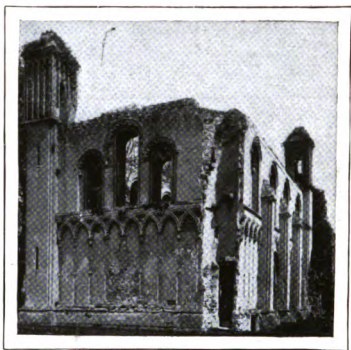


FIG. 54. — ABBAZIA DI GLASTONBURY, CAPELLA DI S. GIUSEPPE.



FIG. 55. — CHIESA DI LEUCHARS, FIFE.

logia col nome di generazione fissipara.

Ed ora, dopo aver citato i più caratteristici prodotti del periodo



FIG. 56.
NAVATA, CATTEDRALE DI ELY.

hanno, per così dire, un'anima di pietre grezze impastate con un miscuglio che appena merita il nome di cemento, coperta poi e sostenuta da uno strato relativamente sottile di pietre squadrate. Le cose naturalmente progredirono col passare del tempo, ma i Normanni non divennero mai buoni costruttori. Se le loro cattedrali fossero state edificate con la solidità dei nostri moderni edifici pubblici, non darebbero segno di vecchiaia neppure ai giorni nostri.

Lo scheletro d'una chiesa normanna è appena leggermente indicato. Gli speroni sono larghi ma di poca profondità. Le mura sono coronate da un parapetto con lieve aggetto, sostenuto spesso da un piano a mensola che ricorda ciò che in termine militare si chiama *caditoja* o *machiconlis*. Le finestre sono, di solito, semplici aperture arcuate con pochi ornamenti (fig. 39, 47, ecc.); ma vi sono spesso finestre a ruota nelle cuspidi. Le mura sono ornate di archi ciechi, talvolta in doppio ordine, talvolta faticosamente intersecati come i vimini sull'orlo d'un paniere. I portali sono i centri prin-

primitivo normanno in Inghilterra, sarà bene riassumerne i caratteri distintivi.

L'altezza degli edifizî normanni è relativamente minore che negli edifizî sassoni. Alle strette e alte navate così comuni nelle chiese sassoni e che dimostrano come gli architetti diffidassero d'una troppo larga apertura di tetti e di vòlte, ne succedono altre più basse e più ampie. Le mura sassoni costruite con cura sopra linee errate, cedono il posto a mura di rozza fattura ma eseguite secondo solidi e sani principî; mentre le mura normanne sono di grosso spessore, con larghe commettiture e cattivo cemento; e negli edifizî monumentali



FIG. 57.
NAVATA DELLA CATTEDRALE
DI CHICHESTER.

cipali della ornamentazione; e in essi gli ordini sono moltiplicati e carichi di tutta la decorazione che possono portare (fig. 52 e 53). I capitelli normanni ci rivelano una quasi ininterrotta evoluzione da una forma paragonabile a quella del capitello dorico greco fino alle forme delicate, suggerite da motivi vegetali, del primitivo stile archi-acuto. Le vólte normanne, relativamente rare, sono di tutti i tipi, da quello più semplice a botte, fino ai più complicati a costole e nervature (fig. 39, 45). Nelle chiese vediamo spesso le navate laterali a vólta, e la centrale coperta da un soffitto di legno (fig. 56); ma è da mettersi in dubbio se veramente un soffitto normanno in legno abbia sopravvissuto tanto da giungere fino a noi.

Per tutta la prima metà del XII secolo le forme normanne attraversano un continuo processo di raffinamento da un lato, e d'arricchimento dall'altro. Le mura si assottigliano, le committiture si fanno più serrate e più precise, le colonne meno tozze, l'intaglio più delicato e più profondo, gli speroni più salienti; e in generale gli edifici diventano più ricchi di ombre e più atti a rivelare la loro ossatura.

Il concetto direttivo dell'arte costruttiva, prima concentrato nella esecuzione raffinata e nella decorazione di un insieme concepito come un semplice recinto, si trasforma in una attenta indagine della struttura, della articolazione, dello sviluppo; e, intravedendo nella architettura d'una grande cattedrale una certa analogia con quella d'un albero, si volge al tentativo di dare via via a ciascuna parte un collegamento con quella che la precede, non dissimile da quello che esiste tra il ramoscello e il ramo, tra il ramo e il tronco, tra il tronco e la radice. E l'essere stata questa analogia più fortemente sentita ed espressa al sud della Manica che in Inghilterra, provenne dal fatto che la lega del Normanno (Norseman) col Celtico, era più favorevole all'unità dell'arte che non quella del Normanno con l'Anglo-Sassone.

Ma anche qui ebbe il suo effetto. Le ultime tracce delle forme piatte ed a scatola dei Sassoni sparirono a poco a poco; e alla fine tutto fu pronto per quella apparizione dell'arco acuto colle sue conseguenze che doveva costituire l'impronta caratteristica della 2ª metà del XII secolo.

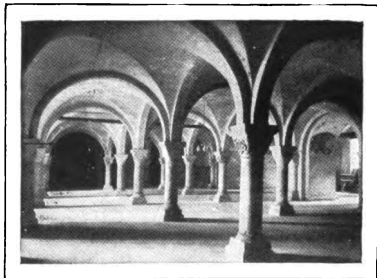


FIG. 58.
CATTEDRALE DI CANTERBURY, CRIPTA.

BIBLIOGRAFIA. — C. BALDWIN BROWN, *The Arts in early England*; SIR G. GILBERT SCOTT, *Lectures on the rise and development of Mediæval Architecture*, London, 1870; J. H. PARKER, *Glossary of terms used in Grecian, Roman, Italian and Gothic Architecture*, Oxford, 1850; R. J. KING, *Handbooks to the english Cathedrals* (Murray); id. di varii autori (Bell); J. BRITTON, *Architectural antiquities of Great Britain*, 1807-1835; A. HILL, *Monograph of Cormac' Chapel Cashel*, Cork, 1874; *Ancient Irish Architecture*, Cork, 1870; W. LONGMAN, *The three Cathedrals dedicated to St. Paul*, London, 1873; J. NEALE, *The Abbey church of S. Alban, Herts*, 1878; G. PETRIE, *Ecclesiastical Architecture of Ireland*, Dublin, 1845; V. M. C. RUPRICH-ROBERT, *L'Architecture Normande au XI et XII siècle*, Paris, 1884, e seg.; *Archæologia*, 1773-1908; W. F. WAKEMAN, *Handbook of Irish antiquities*, Dublin? date; B. WINKLES, *Cathedrals of England and Wales*, 1836-1842; SPANTON J., *When was my Parish Church built?*, 1900.



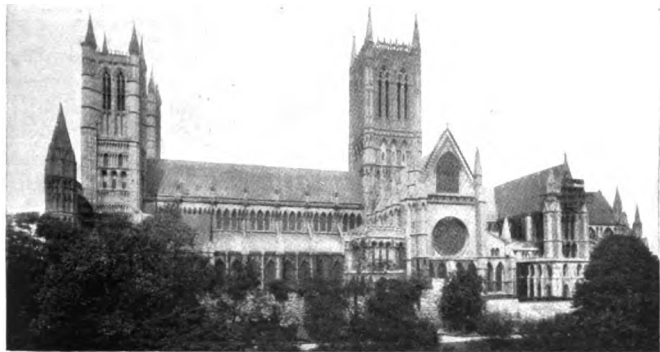


FIG. 59. — CATTEDRALE DI LINCOLN, VISTA DAL SUD.

CAPITOLO IV

STILE INGLESE PRIMITIVO, O PRIMO PERIODO DELLA ARCHITETTURA GOTICA AD ARCO ACUTO

MOLTE ma poco concludenti discussioni si sono fatte intorno alla origine dell'arco acuto e al sistema costruttivo che ne è derivato; ma non occorre uno studio molto profondo degli edifici romanici e normanni per dimostrare che spesso nell'edificare si presentavano problemi pei quali almeno *una* soluzione era ovvia: quella di togliere mentalmente una striscia verticale dal mezzo dell'arco semicircolare. Anche l'incontro delle diagonali in una volta a crociera doveva contribuire a fermar l'attenzione sulle forme appuntate. L'arco acuto infatti, messo in uso sulle prime soltanto in circostanze speciali e per far fronte a incidentali difficoltà, o anche per semplice scopo decorativo, cominciò ben presto

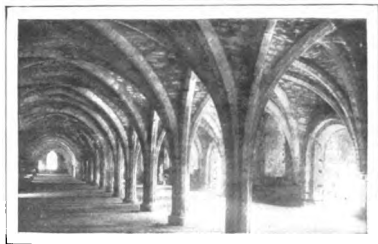


FIG. 63.
I CHIOSTRI, ABBAZIA DI FOUNTAINS.

a rivelare la sua flessibilità e ad invitare gli architetti a meglio indagarne tutte le possibili applicazioni. Nelle mani dei costruttori che avevano portato il sub-ordinamento (*sub-ordination*) degli archi al grado di sviluppo raggiunto nelle opere normanne più tardive, le addizionali facilitazioni offerte dalla forma archi-acuta a liberarsi dal materiale superfluo e ad alleggerire tutta la costruzione col rendere l'involucro della ossatura il più leggero possibile, dovevano necessariamente giungere alla loro logica conclusione in Francia; e in Inghilterra accostarvisi tanto quanto l'indole degli Inglesi lo consentiva.



FIG. 61.
TRANSETTO ORIENTALE,
LINCOLN.

La differenza essenziale che gradatamente si determinò tra il gotico ad arco acuto e le altre forme di architettura fu la sistematica riduzione del rapporto tra il materiale messo in opera e lo spazio occupato. Le sue forme costruttive sono una conseguenza di questo procedimento, e della necessità di adoperare materiali

di piccola mole, perchè le grandi pietre necessarie agli edifici con trabeazioni non si trovavano nella Europa occidentale.

I primi ad adottare sistematicamente l'arco acuto nel nostro paese sembrano essere stati i Cistercensi, i quali se ne servirono, per verità, nella sua forma più semplice e meno decorativa, ma con rara intelligenza. Sarebbe difficile citare altre costruzioni ove gli elementi d'uno stile architettonico qualsiasi, siano stati messi in opera con semplicità e con successo maggiori di quelli rivelati dall'uso del primitivo stile archi-acuto nelle abbazie cistercensi. I chiostri o *cellarium* della abbazia di Fountains ce ne danno un esempio (fig. 60). Nelle navate laterali della chiesa di Fountains si ha poi un'altra prova che gli architetti cistercensi erano indagatori di nuovi principii costruttivi. Ivi ciascuno scomparto è coperto dalla sua vólta trasversale sostenuta da archi, impostati su i pilastri principali della navata da una parte e su le mensole nel muro esterno dall'altra; con questo



FIG. 62. — CORO,
ABBAZIA DI WESTMINSTER,
LONDRA.

metodo le spinte più pericolose vengono ridotte al minimo, ma non si arriva ad un risultato di bellezza.

La storia che fu scritta sulla primitiva architettura ad arco acuto venne svisata da assurdi criteri partigiani. Noi abbiamo avuto, da una parte, scrittori inglesi che hanno parlato dello stile gotico, come essenzialmente inglese, tanto da chiamarlo « lo stile inglese »; e dall'altra, critici francesi, inglesi, ed ora anche americani, che vanno all'opposto estremo, asserendo che il solo vero gotico è quello francese e che gli altri non sono che imitazioni più o meno mal riuscite di questo. Il campanilismo inglese era un frutto della ignoranza soltanto, giacchè lo studio

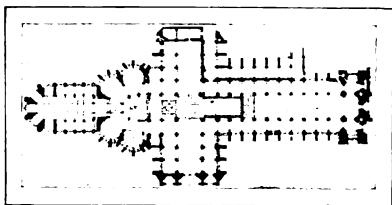


FIG. 63. — ABBAZIA DI WESTMINSTER, PIANTA.



FIG. 64.
ABBAZIA DI WESTMINSTER, NAVATA.

del gotico francese era appena cominciato quando Rickman cominciò a scrivere; ma l'altra affermazione è più deliberatamente partigiana, perchè noi la troviamo appoggiata su definizioni arbitrarie diligentemente adattate al gotico francese. L'asserzione che solamente il gotico francese sia genuino si potrebbe in parte giustificare se gli esemplari inglesi fossero stati echi di quelli francesi; se, per esempio, l'abbazia di Westminster fosse stata con talune chiese francesi nella medesima relazione della vecchia cattedrale di Canterbury con quella di S. Stefano a Caen; ma non vi è davvero tra esse questo rapporto. Il gotico

inglese e quello francese sorsero come due separati e divergenti rampolli della medesima radice, ciascuno mirando ai propri ideali

e svolgendo, per così dire, il proprio linguaggio vernacolo, per giungere a quel punto in cui lo scambio reciproco doveva necessariamente essere limitato ai principii generali. Nel senso artistico l'Inghilterra e la Francia settentrionale potevano appena considerarsi due nazioni nel periodo della dinastia dei Plantageneti. Esse avevano molto maggiore comunanza tra loro che non, per esempio, il Nord della Francia col Sud. Le loro relazioni erano intime e frequenti e i concetti adottati in un paese non potevano rimanere sconosciuti nell'altro. Ma in ciascuno di essi poi, tali concetti erano tradotti in atto a seconda della diversità di carattere etnologico, esistenti tra loro.



FIG. 65. — CATTEDRALE DI LINCOLN, FAUCIATA OCCIDENTALE.

Nessun esempio potrebbe essere più efficace a dimostrare la poca equanimità della critica di cui fu oggetto il gotico inglese, che la

maniera con la quale fu trattata l'abbazia di Westminster. Essa è palesemente eclettica nel concetto; ed alcune parti — ma soltanto *alcune* parti — del suo piano, quali le proporzioni della altezza con la larghezza delle navate centrale e laterali e il trattamento delle estremità orientale e occidentale del transetto, sono più francesi che inglesi. Ma qui si ferma l'influenza straniera. Le proporzioni dell'altezza con la lunghezza, le proporzioni minori, il disegno degli archi e delle finestre, le modanature, i capitelli,

gli abachi, il modo di trattare le superfici, sono tutti nel vernacolo inglese; e noi la possiamo paragonare ad un romanzo architettato su linee francesi, ma scritto in inglese, il quale certo sarebbe considerato un romanzo inglese. Essa è il lavoro di qualche sconosciuto architetto inglese di genio, che obbedendo ai voleri di Enrico III ed esercitando una cosciente facoltà di selezione non comune nel Medio-Evo, compì ciò che forse costituisce il più perfetto disegno di tutta la

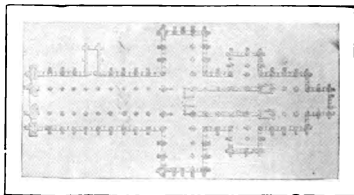


FIG. 66.
CATTEDRALE DI SALISBURY, PIANTA.

serie nella architettura gotica, francese e inglese. Ma questo è prematuro. La transizione, nello stile gotico, dall'arco a tutto sesto a quello acuto deve esser trattata più diffusamente, prima di entrare a discutere di quest'ultimo nel suo pieno sviluppo.

Nuovi caratteri e nuove aspirazioni illuminate cominciarono a rivelarsi fin dalla prima metà del XII secolo. La forza cieca della costruzione normanna, cedette il posto ad una nuova eleganza e leggerezza, ad un senso più fine della proporzione tra il lavoro da compiersi e lo sforzo da mettere in opera. Le mura diventano più sottili, le aperture si allargano, gli « ordini » si fanno più numerosi, i caratteri decorativi si arricchiscono e si complicano. L'arco acuto apparisce e comincia subito a parlare ai più intelligenti, offrendo loro la chiave per la soluzione di molti problemi specialmente relativi alle vòlte, che avevano reso perplesso il costruttore normanno.



FIG. 67. — CATTEDRALE DI SALISBURY.



FIG. 68. — CATTEDRALE DI SALISBURY.

L'esempio della transizione fra il gotico ad arco a tutto sesto e quello ad arco acuto, che meglio si adatta al nostro scopo è forse quello offerto dalla cattedrale di Chichester (fig. 57) dove la navata è normanna, mentre in un solo scomparto del coro le due forme sono combinate in modo singolarmente felice. Questo coro, tuttavia, non è uno degli esempi più an-

tichi, giacchè la sua data approssimativa è l'anno 1186, essendo stato cominciato subito dopo l'incendio che in quell'anno distrusse

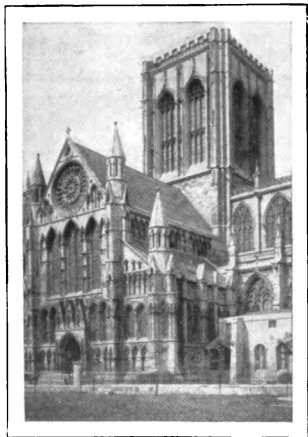


FIG. 69. — CATTEDRALE DI YORK,
TRANSETTO SUD E TORRE CENTRALE.

gran parte della cattedrale. Questa transizione tra le forme rotonda ed acuta considerate come basi di due principii stilistici, non fu continua; ma anzi i costruttori oscillarono per un certo tempo dall'una all'altra, a seconda della loro capacità ad afferrare il pieno significato della nuova invenzione. I Francesi, col genio che ad essi non fa mai difetto per la costruzione e per la articolazione, svilupparono tale invenzione più rapidamente e più sistematicamente degli Inglesi. Ma è ciò malgrado innegabile che il più antico edificio nel quale il nuovo stile si afferma senza alcuna reminiscenza di quello antico, sorge in Inghilterra, non in Francia.

Quegli scrittori di cose architettoniche, i quali sembrano partire dal principio che nulla vi sia di buono se non proveniente dalla Francia, asseriscono che il coro ed il transetto orientale della cattedrale di Lincoln sono lavoro francese; e questo malgrado il fatto che tutti i particolari sono inglesi e che nessun lavoro dello stesso genere si può rintracciare al sud della Manica. La seguente opinione di Viollet-Le Duc, la cui conoscenza del particolare gotico fu ed è insuperabile in Francia, è stata spesso citata; ma si può dar qui ancora una volta come la risposta più completa a chi tenta di privare l'Inghilterra del merito del coro di Lincoln: « Dopo il più accurato esame, io non posso trovare in nessuna parte della cattedrale di Lincoln nè nel disegno generale, nè in alcuna parte del sistema architettonico adottato, nè nei particolari ornamentali, una traccia qualsiasi della scuola francese del XII secolo (scuola laica, dal 1170 al 1220) che ha dato così spiccato carattere alle cattedrali di Parigi, di Noyon, di Senlis, di Chartres, di Sens, ed anche di Rouen. . . . La costruzione è inglese; i profili delle mo-

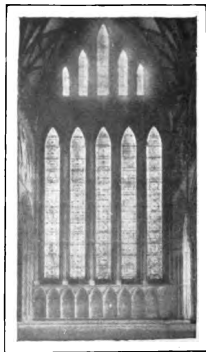


FIG. 70. — LE CINQUE
SORELLE, YORK.

danature sono inglesi; e così pure gli ornamenti; l'esecuzione del lavoro appartiene alla scuola inglese di artefici del principio del tredicesimo secolo ». Viollet era così convinto dell'origine inglese del coro di Lincoln che si rifiuta perfino di accettare la data assegnata alla sua costruzione, parendogli impossibile che i nostri architetti avessero potuto percorrere di tanto quelli della sua nazionalità. Ma le testimonianze riguardo alla data sono, a quanto pare, indiscutibili. Si può bensì concludere che i principii costruttivi della architettura gotica fossero afferrati con maggior prontezza e seguiti con maggiore fedeltà dai Francesi che non dai loro contemporanei nordici (il che, veramente, è sempre accaduto per quanto si riferisce ai principii costruttivi in ogni forma d'arte); ma questo non giustifica la conclusione che giammai, in alcun tempo o luogo, tali principii possano aver ricevuto un impulso dal centro rivale. La parte della

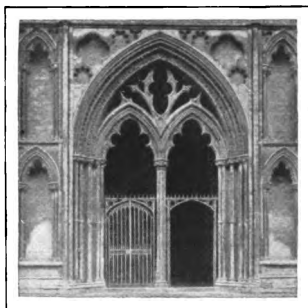


FIG. 71. — PORTA OCCIDENTALE, CATTEDRALE DI ELY.

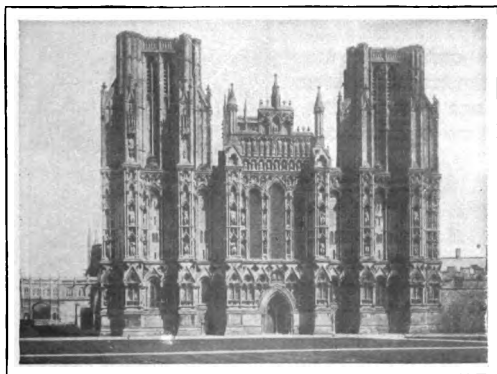


FIG. 72. — WELLS, FACCIATA OCCIDENTALE.

cattedrale di Lincoln che fu oggetto di questa disputa è cospicua soltanto per la sua data; ma, quanto al carattere, essa si uniforma assolutamente al tipo inglese. Non vi è nulla in essa che faccia nascere il sentimento, così fortemente ispirato dalla cattedrale di Canterbury, che ci si trovi

sul lembo estremo del dominio francese. Il transetto orientale a Lincoln è un passo ardito, in confronto a ciò che era stato fatto



FIG. 73. — SALA CAPITOLARE DELLA CATTEDRALE DI « CHRIST CHURCH », OXFORD.

prima in Inghilterra ; ma è un passo verso l'ideale inglese, non verso quello francese.

Il gotico inglese e il gotico francese furono due dialetti di una sola lingua, e chi era stato allevato in uno di essi non poteva esprimersi nell'altro più di quanto un nativo del Berkshire potrebbe ora farsi intendere ad Aberdeen. Dovunque noi troviamo una prova esteriore che operai francesi furono impiegati in costruzioni inglesi, troviamo pure che il lavoro da essi eseguito era francese. Il coro di Canterbury, per esempio, è lavoro francese fino nei suoi più minuti particolari e se il coro di Lincoln fosse

stato creato da uomini allevati nelle tradizioni dell'Isola di Francia, quella cattedrale sarebbe stata palesemente sorella delle grandi cattedrali francesi, che la precedettero o le furono contemporanee; e tale fin qui nessuno ha osato affermare che fosse.

Tutta la questione della relazione tra il gotico francese e l'inglese richiederebbe d'essere discussa più esplicitamente di quello che si è fatto finora ; e noi per questo non abbiamo qui spazio sufficiente ; ma anche un riassunto come il nostro, richiedeva che qualche tentativo fosse fatto per indicare dove si sono introdotti errori od almeno opinioni contestabili.

Parlando in generale, ciò che abbiamo in Inghilterra è un grande sviluppo architettonico il quale s'inizia con l'invasione normanna e col possente influsso di nuova energia portato nel paese dai conquistatori. Le prime costruzioni innalzate da questi uomini furono interamente simili a quelle da essi lasciate addietro nella Normandia ; le quali potevano a dir vero derivare in parte il loro carattere dallo scambio di rapporti coi vicini Anglo-Sassoni. Col procedere del tempo però, il ge-

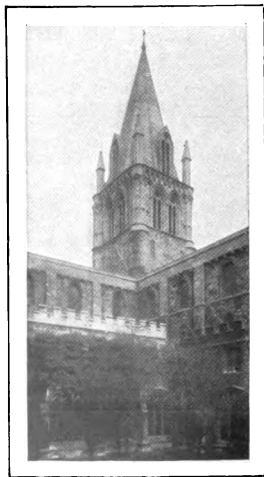


FIG. 74. — CAMPANILE DI « CHRIST CHURCH », OXFORD.

nus loci cominciò ad affermarsi; il sangue normanno si mescolò con l'anglo-sassone; la maniera anglo-sassone di far fronte a taluni problemi estetici venne a modificare quella normanna; e una lenta divergenza si accentuò gradatamente tra i concetti continentali e quelli insulari. Così, nel momento in cui l'arco a tutto sesto cedeva il campo all'acuto, i piani, le elevazioni, i particolari di esecuzione degli edifici inglesi si potevano già distinguere a colpo d'occhio dai francesi; *e questo procedimento non cessò mai*. Dal giorno in cui fu messa la prima pietra

alla cattedrale di Lanfranc a Canterbury, fino al compimento della cappella di Enrico VII a Westminster, quei principii gotici che erano comuni a tutta l'Europa del nord-ovest, assunsero tra noi veste veramente inglese. In Francia l'ossatura degli edifici prese la maggiore importanza e fu sviluppata fino alla sua logica conclusione, la quale spesso conduceva al sublime, ma talvolta cadeva nel deforme ed anche nell'assurdo. In Inghilterra, l'architetto era anche troppo pronto a nascondere la struttura sotto un involucro senza rilievo; per il che si giungeva talvolta alla bellezza unita al carattere, tal'altra alla bellezza senza carattere, tal'altra ancora, pur troppo, alla perdita della bellezza e del carattere insieme.

Il coro e il transetto orientale della cattedrale di Lincoln (non il presbiterio o « coro degli angeli ») datano circa dal 1190, e

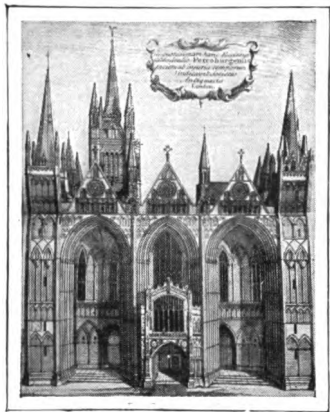


FIG. 75. — CATTEDRALE DI PETERBOROUGH, FACCIA OCCIDENTALE.



FIG. 76. — CORO E SALA CAPITOLARE, CATTEDRALE DI ELGIN.

furono cominciati durante l'episcopato del vescovo Ugo. Non solo vi fu chi sostenne essere stato francese l'architetto, ma uno scrittore francese dichiarò anche che questi riproduse il disegno di una chiesa cominciata a Blois nel 1138! Tale affermazione si confuta da sè; ed è stato ora accertato che l'architetto di

Lincoln era inglese ed apparteneva ad una famiglia stabilita da lungo tempo nel Lincolnshire. La ricostruzione della chiesa fu



FIG. 77.
CATTEDRALE DI CHRIST CHURCH, DUBLINO.

continuata sistematicamente dai due immediati successori del vescovo Ugo, fino al compimento della navata, dovuto al vescovo Grostete; cioè fino al 1240. Nel suo insieme la cattedrale di Lincoln si può considerare come il più importante esempio esistente della forma inglese del primo periodo del gotico archi-acuto. La navata ha un effetto minore di quello che dovrebbe avere, specialmente per causa dell'am-

piezza eccessiva degli scomparti e del non aver condotto i piloni delle volte fino al pavimento. Anche la facciata occidentale, imponente come è, va considerata come un errore, non essendo in coerenza con la chiesa che le sta dietro; ma la grande torre centrale (fig. 93) ha poche rivali in Inghilterra e nessuna altrove.

Nelle proporzioni esteriori che costituiscono la qualità più deliberatamente ricercata dagli architetti inglesi, Lincoln, tuttavia, è superata da Salisbury, che in questo è la più perfetta, forse, di ogni altra cattedrale gotica, in [Inghilterra e fuori. In nessun luogo noi troviamo la medesima armonia di linee e di masse, lo stesso graduale sviluppo di belle forme dal pavimento fino all'apice della guglia. Il disegno è tipicamente inglese, con la sua facciata occidentale senza rilievo, il suo atrio al nord, il suo doppio transetto, la sua estremità orientale di forma quadrata e la grande guglia che sorge dalla crociera. Fino alla base della torre essa è tutta di un solo periodo, tra il 1220 e il 1250, ma la guglia è del XIV secolo.



FIG. 78. — CATTEDRALE DI S. PATRICK, DUBLINO.

Essa è di quasi 7 metri più bassa di quella di Amiens che ne misura 142 circa; « e nondimeno la guglia di Salisbury è una delle opere più imponenti che possa vantare l'architettura gotica; mentre l'altra è un insignificante pinnacolo appena sufficiente a rialzare la monotonia del tetto sul quale è posto » (Fergusson). Una scrittrice americana si esprime molto bene così: « Nessuna chiesa meglio di quella di Salisbury si può immaginare quale base di una delle più grandi guglie del mondo. Nella costruzione, le sue parti successivamente si innalzano così gradatamente verso il centro (fig. 67), che noi sentiamo come essa sarebbe incompleta se una guglia meno imponente ne formasse il coronamento » (Mrs. Van Rensselaer). Ma Salisbury fu cominciata almeno 20 anni dopo il primitivo lavoro ad arco acuto di Lincoln.

Sebbene le cattedrali di Lincoln e di Salisbury rappresentino i due maggiori e più sfarzosi esempi del nostro stile gotico, questo rivela per verità il suo fascino più intimo in molte opere o parti di opere di genere meno ambizioso. Di mancanza d'ambizione non possiamo però parlare a proposito del transetto settentrionale di York colla sua famosa serie di finestre ogivali; giacchè nulla è più imponente in tutto il campo dell'architettura gotica di quelle « cinque sorelle » che sorgono in lontananza, come cinque maestosi spettri, dinanzi a chi entra nella chiesa per la porta meridionale. Fra il disegno di questa estremità del transetto e quello

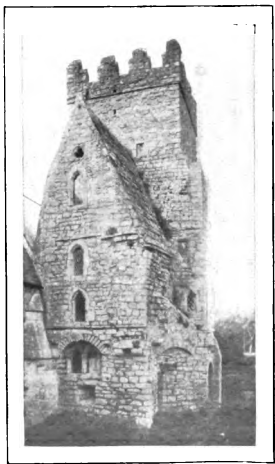


FIG. 79. — CHIESA DI S. DOLOUGH, CONTEA DI DUBLINO.

della cappella dei « nove altari » nella non molto distante cattedrale di Fountains, vi è molta comunanza. La loro costruzione è quasi contemporanea (1205-1245) e così pure quella dei più famosi, ma non a mio credere più belli, « nove altari » di Durham. Più squisita ancora era forse l'estremità orientale, ora rovinata, dell'abbazia di Tynemouth, colle sue aggraziate finestre ogivali e una volta nella quale l'ingegno e l'arte si combinavano felicemente. Il portale occidentale della chiesa di S. Albano esiste tuttavia in un disegno fatto per Sir G. Gilbert Scott (*Mediaeval Architecture*, vol. I, p. 167) e dimostra quanto abbiamo perduto per la mancanza di sapienza mondana dell'abate Giovanni

de Cella e per la troppo energica pratica degli affari di Lord Grimthorpe!

Il più bello, forse, tra questi *parerga* dello stile primitivo inglese è il grande atrio occidentale della cattedrale di Ely (fig. 71), il quale è quasi troppo importante per aver soltanto nome di atrio, giacchè ha due piani; e quello superiore contiene una camera grande quasi come una piccola chiesa. Esso misura circa m. 13 per 10 tra le porte esterna ed interna. Entrambe queste porte sono perfette nelle proporzioni e squisite nei particolari; e così le quattro serie decorative di archi e le guglie che lo adornano all'e-

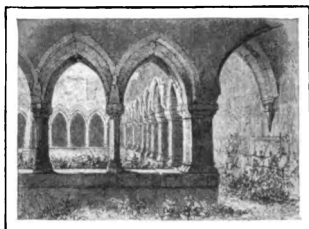


FIG. 80. — CHIOSTRO NELL'ABBZIA DI KILCONNEL, IRLANDA.

sterno sugli angoli. Un altro atrio bellissimo, sebbene meno elaborato, è quello che forma l'entrata settentrionale della quasi contemporanea cattedrale di Wells, la quale ha il dono di turbare più d'ogni altra l'animo nostro appunto perchè fu così vicina, e non riuscì, ad essere la più bella di tutte. Anche tale quale è, però, la piccola cattedrale, nascosta colle sue dipendenze in una piega delle colline di Mendip, offre al dilettante di architettura che ci viene in pellegrinaggio, un godimento estetico difficile a trovarsi altrove. Ma in essa sono tre grandi difetti. Mentre il disegno della navata è uno dei più felici mai concepiti da un architetto gotico, la trovata d'ingegneria per difendere la torre centrale dai pericoli di caduta è bruttissima e dannosa; e il color caffè e latte della pietra di Douling non ha certamente alcuna attrattiva. A questo si aggiunga la moderna stonata inserzione sulla facciata occidentale di quelli che furono chiamati « giganteschi lapis da lavagna » e si vedranno subito le ragioni per le quali la cattedrale di Wells in qualche parte riesce un disinganno. Quella sua facciata occidentale è stata ad un tempo esageratamente lodata e irragionevolmente biasimata. Come disegno

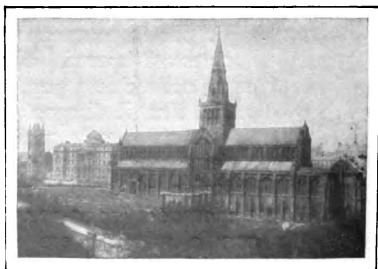


FIG. 81.
CATTEDRALE DI GLASGOW.

in sè, è tra le cose migliori lasciateci dal XIII secolo e le sue torri specialmente sono belle. I suoi difetti consistono nell'essere le parti centrali troppo addossate e i contrafforti indeboliti dalle nicchie quadrilobate per statue, intagliate negli spigoli. Freeman si scaglia contro la sua facciata occidentale chiamandola una « finzione », ma è difficile capirne il perchè. Lungi dall'essere una finzione, essa è una delle facciate occidentali, relativamente poco numerose in Inghilterra od altrove, che corrispondano letteralmente alla verità, ma va studiata con schiettezza e senza preconcetti. E infatti, che cosa intende essa significare? Le sue torri poggiano sicuramente su terra ferma e non a cavallo di una navata, e lo dicono chiaramente. La parte centrale confessa apertamente di essere il termine posteriore della navata; gli scomparti tra questa parte centrale e le torri segnano in modo visibile la fine delle navate laterali; e i tre portali mostrano con evidenza d'essere destinati al passaggio di uomini, non di giganti. L'intera composizione è insomma bella e logica; molto più logica di quella di Notre-Dame e delle cattedrali di Rheims e di Amiens. Il vero suo difetto, diviso del resto anche dagli esempi francesi ora citati, e segnatamente dai due ultimi, è la sua ricchezza in troppo vivo contrasto colla relativa sobrietà della chiesa alla quale essa serve di prefazione.

Come insieme, la cattedrale di Wells colle sue dipendenze non ha rivali ed è financo più completa di quella di Durham. La piccola città di edifizii ecclesiastici include: la grande chiesa medesima, col suo capitolo, i chiostrì, la biblioteca; il palazzo del Vescovo colle sue mura, il suo fossato, la sua portineria; le case dei Diaconi e degli Arcidiaconi e quella del Vicario cinta di mura proprie con cappella e biblioteca. E tutto ciò è disposto intorno ad un recinto verde e alberato, per giungere al quale ancora oggi ci si fa strada attraverso antichi bellissimi cancelli.

Secondo la tradizione, un grandissimo numero di castelli inglesi e di primitive costruzioni domestiche datano dall'agitato regno di Giovanni (dal 1199 al 1216) sul quale incombeva l'ombra dell'interdetto papale. Il castello di San Briavel nel Monmouthshire, residenza di uno dei Lord delle Welsh Marches (paludi del paese

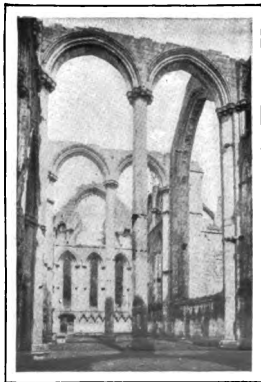


FIG. 82.
CAPPELLA DEI NOVE ALTARI,
ABBAZIA DI FOUNTAINS.

di Galles), appartiene a quel periodo. I suoi ruderi sono di puro stile inglese primitivo. La prioria di Haverfordwest, con la sua bella chiesa, fu fondata nel 1200. La ricostruzione del coro di Worcester fu ricominciata, dopo un incendio, nel 1202. L'abbazia di Beaulieu, nell'Hampshire, fu fondata da Giovanni nel 1204. L'abbazia di Halesowen nel Shropshire, fondata pure da Giovanni, fu cominciata nel 1215.

Con l'assunzione al trono di Enrico III nel 1216 avvenne un gran cambiamento. L'interdetto dal quale i fedeli erano stati oppressi durante il regno precedente, fu tolto, e la costruzione delle

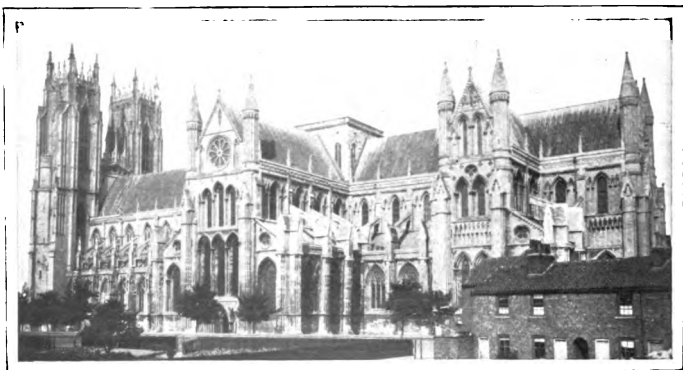


FIG. 83. — CATTEDRALE DI BEVERLEY.

cattedrali e degli altri monumenti ecclesiastici proseguì felicemente come nei primi giorni della supremazia normanna. Il Re medesimo, benchè abbastanza meschino come Re, prese a cuore il lavoro degli architetti più di qualunque dei suoi predecessori dopo la conquista normanna. E si sa che alla sua personale influenza sono dovute la grazia e la dignità del maggior monumento architettonico del suo regno; giacchè l'abbazia di Westminster non sarebbe stata mai esattamente quale la vediamo se egli non avesse tenute ferme le proprie vedute sul suo stile e sul suo scopo.

Il principale avanzo del primo periodo del suo regno è la cattedrale di Salisbury; ma gli anni che la videro sorgere, furono testimoni anche della costruzione della cattedrale di Wells (1225-1240), del transetto occidentale di York con le famose « cinque sorelle » (1227-1260), del coro di Southwell Minster (cattedrale di Southwell) (1233), della abbazia di Netley, Hants (1239), della

cappella dei « nove altari » e della vólta della navata a Durham (1242), della cattedrale di Elgin (1224); delle prime parti inglesi della cattedrale di Beverley (fig. 83); e della cattedrale di Glasgow (1240-1270). Con la costruzione del coro, dei transetti e della sala capitolare della abbazia di Westminster (1245-1270), del presbiterio di Lincoln (1256-1280) e della abbazia di S. Maria a York (1270-1290), lo stile archi-acuto inglese comincia a passare gradatamente dalla sua fase primitiva alla seconda sua maniera, ossia al suo periodo decorativo.

Per la Bibliografia v. la fine del VI Capitolo.



FIG. 84. — SALA CAPITOLARE,
CATTEDRALE DI SALISBURY.

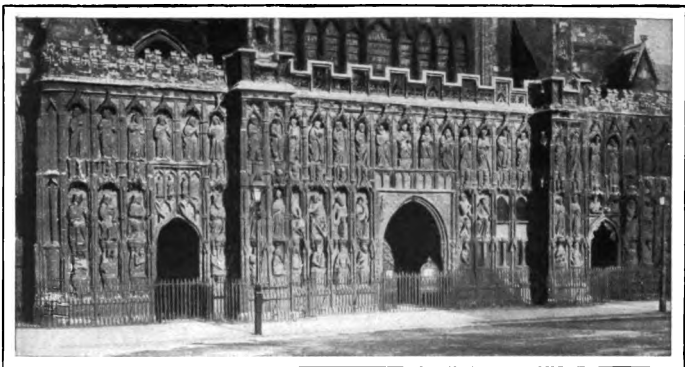


FIG. 85. — CATTEDRALE DI EXETER,
PARTE INFERIORE DELLA FACCIATA OCCIDENTALE.

CAPITOLO V

IL SECONDO PERIODO, O PERIODO DECORATIVO, DELL'ARCHITETTURA GOTICA AD ARCO ACUTO.



FIG. 86. — SALA CAPITOLARE,
ABBAZIA DI WESTMINSTER.

Non esiste, naturalmente, una vera linea di demarcazione tra il primo ed il secondo periodo della architettura gotica ad arco acuto inglese. L'uno impercettibilmente evolve nell'altro, ed è soltanto con un rapido sguardo prospettico all'indietro e in avanti, che possiamo scoprire in essi un mutamento di carattere. Lo sviluppo più importante è da trovarsi nelle finestre. Verso la fine del periodo primitivo le finestre ogivali erano state aggruppate a paio sotto una singola modanatura sporgente. Il timpano così formato si alleggerì per mezzo del cosiddetto traforo a lamine (*plate tracery*); e il passo consecutivo fu il ridurre i listelli

di pietra tra le aperture alla maggior sottigliezza compatibile colla sicurezza, giungendo così a ciò che è conosciuto col nome di

traforo a regoli. Un altro cambiamento fu lo svolgere con maggior libertà il disegno generale delle finestre. Queste avevano talvolta un frontone quadrato, di varie proporzioni in altezza e larghezza. Col tempo le forme geometriche alle quali il traforo a regoli fu da principio limitato si trasformarono in linee ondulate, che si avvicinarono qualche volta allo stile *fiammeggiante* dell'ultimo periodo francese. I particolari di puro ornamento diventarono più ricchi; le vòlte divennero più complicate essendo cresciuti di numero i costoloni; e finalmente la vòlta stellata con i suoi costoloni ricorrenti a formare come un traforo, fece la sua apparizione. Indipendentemente da questi cambiamenti più o meno organici, il periodo decorativo rivela uno sviluppo

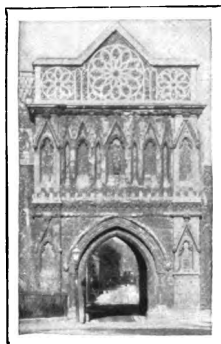


FIG. 87.
PORTA DI S. ETHELBERT,
NORWICH.

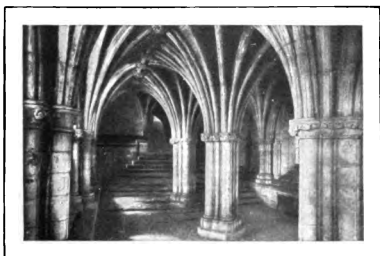


FIG. 88.
CRIPTA, CATTEDRALE DI GLASGOW.

Exeter, la cappella di S. Stefano a Westminster e la cappella di Nostra Donna (Lady Chapel) a Ely. Con il pieno sviluppo del secondo stile archiacuto, l'architettura gotica inglese raggiunse il suo apogeo. La struttura e le forme decorative e costruttive si unirono l'una con l'altra in più felice rapporto, e furono perfezionati certi motivi che avrebbero permesso una completa fusione tra i requisiti estetici

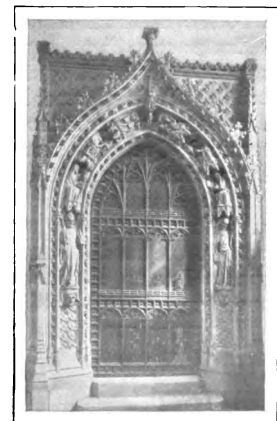


FIG. 89.
PORTA, SALA CAPITOLARE,
ROCHESTER.



FIG. 90.
CATTEDRALE DI LICHFIELD, CORO.

e scientifici se gli architetti inglesi avessero unito il senso francese della logica alle altre loro buone qualità. Ciascuna delle tre fasi nelle quali la nostra architettura è stata divisa, ha avuto la sua particolare ragion d'essere. Il periodo primitivo, specialmente nel suo ultimo sviluppo quando vennero in uso le grandi finestre a traforo geometrico, era meglio adatto di quelli che vennero poi ad una grande costruzione nel suo insieme. La fase decorativa si prestava specialmente alla elaborazione di ciò che potrebbe chiamarsi oreficeria architettonica: arricchimento di volte, di portali, di finestre, di tombe, e di ogni cosa sulla quale potesse senza stonature riversarsi l'ornamentazione.

Quanto allo stile perpendicolare, esso

trovò un compito singolarmente appropriato nei relativamente piccoli ma sfarzosi interni che ne formano la gloria principale; e nulla di meglio avrebbe potuto idearsi per le cappelle regali.

Fra le opere più vaste compiute nel secondo periodo dello stile archi-acuto detto decorativo, la navata centrale della cattedrale di York e la navata e il coro di quella di Exeter sono forse le più importanti. Le proporzioni della prima non sono però le più felici perchè la larghezza è eccessiva in confronto alle altre dimensioni. Quella di Exeter dall'altro lato produce un effetto eccellente sebbene in essa il rapporto matematico tra la larghezza e l'altezza differisca poco da quella di York. Una particolarità a Exeter è che nella volta si concentra gran parte dell'effetto totale. Una illustrazione ancora più completa di questo stile è offerta dalla cattedrale di Lichfield che gli appartiene quasi interamente. Dal punto di vista della logica, il disegno della sua bellissima navata e del coro non hanno quasi nulla di uguale in Inghilterra; un



FIG. 91. — TORRE DELL'ANGIOLO,
CATTEDRALE DI CANTERBURY.

poco più d'altezza l'avrebbe resa perfetta.

L'ottagono centrale della cattedrale di Ely appartiene pure a questo periodo e offre un curioso esempio di ciò che sulle prime sembra una felice trovata e si risolve poi in una delusione. Il punto debole del disegno usuale di una chiesa gotica crociforme è nella crociera e nello stretto e alto spazio centrale che essa circonda. Tagliarne gli angoli, trasformando il quadrato in un ottagono illuminato su quattro lati, deve essere sembrata una soluzione ideale all'architetto che primo ne ebbe il pensiero; ma nel fatto essa non corrisponde allo scopo. La proporzione che ne risulta tra l'ottagono da un lato e la navata, il coro e i transetti dall'altro, non è del tutto gradevole; e non è da meravigliarsi che nessuno fin qui abbia copiato l'invenzione di

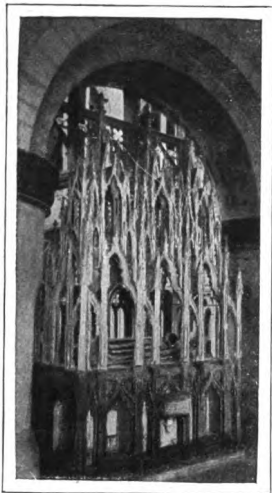


FIG. 92. — TOMBA DI EDUARDO II, CATTEDRALE DI GLOUCESTER.

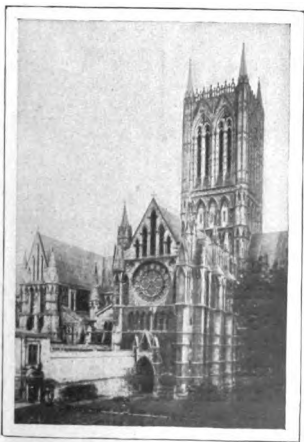


FIG. 93.
CAMPANILE CENTRALE,
CATTEDRALE DI LINCOLN.

Alan di Walsinghams.

Le cappelle del Morton College a Oxford, di S. Etheldreda a San Ely Place in Holborn, la cappella di Nostra Donna (Lady Chapel) nella cattedrale di Ely e quella di Santo Stefano a Westminster mostrano lo stile decorato nelle sue applicazioni a edifizii più piccoli che le cattedrali. Tra queste quattro cappelle, la più raffinata in bellezza è quella di S. Etheldreda che potrebbe quasi riferirsi alla transizione dal primo periodo archi-acuto al secondo. Le due grandi finestre a levante e ponente mostrano l'ultima fase e la migliore del traforo geometrico, mentre le finestre laterali coi loro archi connettenti a forma quasi di baldacchino, possono appena dirsi meno belle. La cappella di Merton



FIG. 94. — CATTEDRALE DI WELLS E SALA CAPITOLARE, VISTE DA NORD-EST.

ster, per quanto possiamo giudicare dalle illustrazioni che soltanto ne esistono, era uno dei lavori più perfetti del XIV secolo, e in essa erano unite la ricchezza dello stile perpendicolare e la bellezza delle proporzioni; ed è veramente molto da deplorarsi la sua perdita.

Ma le opere più perfette create dagli architetti gotici di questo o di qualunque altro periodo, furono le sale capitolari poligonali di cui si gloriano tante cattedrali inglesi. Queste sale ecclesiastiche esistevano

College ha molte cose in comune con quella di Santa Etheldreda della quale però è più grande. La cappella di Nostra Donna a Ely possiede alcuni dei più squisiti lavori che mai gotici intagliatori abbiano eseguito; ma in proporzione troppo lunga e bassa. Con qualche metro di meno in larghezza e qualcuno di più in altezza sarebbe stata un gioiello. La cappella di Santo Stefano a Westmin-



FIG. 95. — CAPPELLA DI S. ETHELDREDA, PIAZZA ELY, HOLBORN.

in Inghilterra fino dal primissimo periodo normanno. In principio erano camere rettangolari da 8 a 12 metri circa in larghezza e 15 a 20 in lunghezza. Nel 1133 fu cominciata una sala capitolare a Durham la quale ad una estremità aveva forma di abside. Il mutamento successivo fu fatto a Worcester, dove venne costruita una sala



FIG. 96.
CAPPELLA DI MERTON COLLEGE, OXFORD.



FIG. 97.
CAPPELLA DI NOSTRA DONNA,
ELY.



FIG. 98.
SALA CAPITOLARE, WELLS.

capitolare rotonda, a volta, con un sostegno centrale. Questa forma sembra fosse subito accolta come definitiva, col solo progresso della abolizione della colonna centrale, messo in atto a York nell'ultima sala capitolare costruita in periodi gotici. I principii della costruzione gotica non furono mai applicati più felicemente che in queste sale capitolari annesse alle chiese inglesi, le quali fanno riscontro ai *clair-étages* francesi, col merito in più di essere tanto indispensabili quanto belle.

Le due più antiche che appartengono al periodo di transizione tra le cattedrali di Salisbury e di Westminster ¹ sono praticamente identiche. I trafori delle loro finestre sono dell'ultimo tipo geometrico. La più recente sala capitolare di Wells, benchè di proporzioni meno perfette

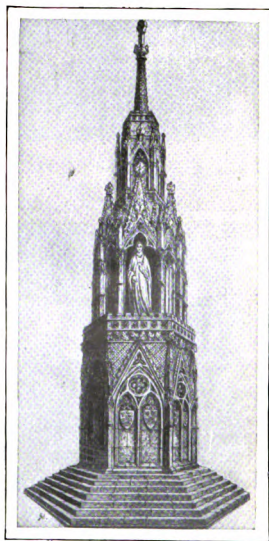


FIG. 99. — CROCE DI WALTHAM.
(RICOSTRUZIONE).

e meno scientifica quanto a espressione costruttiva, ha però mag-

¹ La sala capitolare di Westminster fu anche l'aula del Parlamento del Regno da poco dopo la sua costruzione fino alla Riforma quando i *Commons* emigrarono alla cappella di Santo Stefano. La sala capitolare divenne allora il deposito degli archivi nazionali e tale rimase fino al restauro fatto da Sir G. G. Scott.

gior presa sul sentimento umano; cosa che potrà parere superflua ma è decisamente gradevole. Quella di York è quasi perfetta. Le

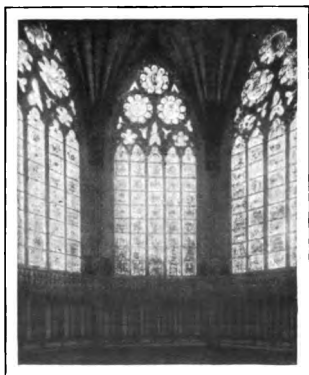


FIG. 100. — SALA CAPITOLARE, CATTEDRALE DI YORK.

quelli delle finestre, lo sfondo dell'ombra in-



FIG. 102. — CORO, CATTEDRALE DI CARLISLE.

sue proporzioni generali sono belle, e le finestre magnifiche; ma il cono che forma il culmine della volta non è una felice trovata, e la ricchezza dei baldacchini degli stalli è sciupata dai troppo semplici frontoni. Come altri edifizi della stessa categoria, essa perde in parte il suo

pregio per l'errore del suo scomparto senza finestra.

Se in questo caso e nei consimili si fosse aperto questo scomparto dando ai tra-

fori, identici a quelli delle finestre, lo sfondo dell'ombra invece che quello del solido muro, queste sale capitolari sarebbero state molto migliorate. Vi si sarebbe introdotto un elemento di varietà, diminuito il senso di reclusione, evitato l'uso di espedienti

che in nessun caso riuscirono fortunati.

Le Eleanor Crosses (croci di Eleonora) (1291-1295) appartengono al periodo decorativo; ma nessuna di esse è ora in condizioni tali da rivelare l'intera sua bellezza. Il Martyr's Memorial (Ricordo dei Martiri) a Oxford di Sir Gilbert Scott; la Charing Cross



FIG. 101. — TOMBA PERCY, A TABERNACOLO, CATTED. DI BEVERLEY.

nel cortile anteriore della stazione ferroviaria del Sud-Est di E. M. Barry; e perfino il restauro poco felice della Waltham Cross

danno un'idea del loro aspetto generale. La tomba di Eduardo II nella cattedrale di Gloucester, quella di Aymer di Valence conte di Pembroke colla sua decorazione a smalti nella abbazia di Westminster, e quella Percy, a forma di tabernacolo (fig. 101) nella cattedrale di Beverley, sono esempi sontuosi e ben conservati delle opere sepolcrali di quell'epoca. La tomba Percy è particolarmente magnifica e dà l'ultima parola dell'esuberante intaglio del periodo decorativo.

La superba tomba di Eduardo III a Westminster appartiene piuttosto ai primi anni del terzo periodo che al secondo.

Molte altre prove della particolare adattabilità della fase decorativa ad arricchire i luoghi di passaggio, come atri



FIG. 104. — SALA CAPITOLARE, CATTEDRALE DI YORK.

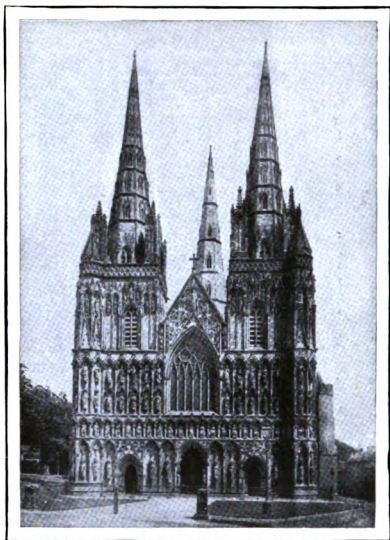


FIG. 103. — CATTEDRALE DI LICHFIELD, FACCIATA OCCIDENTALE.

e portali, ci offrono i disegni grandiosi degli architetti medioevali; e ne sono bellissimi esempi quelli di S. Maria di Beverley e della sala capitolare di Rochester (fig. 89). E così pure le transenne e i dossali quali si trovano nelle cattedrali di Durham e di Beverley; le finestre, tra le quali la più bella è forse quella orientale della cattedrale di Carlisle (fig. 102); e le guglie quali quelle di Grantham, di Newark e di Bloxham nell'Oxfordshire. La torre di Bloxham colla sua guglia è tra i più perfetti ed equilibrati disegni eseguiti in questo stile.

Altri importanti monumenti del primitivo periodo decorativo, collocati nel loro ordine cronologico, sono:

la porta di S. Ethelberto a Norwich (1273-1278), il coro ed il transetto della cattedrale di Exeter (1279-1292), il salone (hall) del palazzo del Vescovo a Wells (1280-1292), l'estremità orientale dell'abbazia di Dorchester nell'Oxfordshire (1280-1300), l'estremità orientale della cattedrale di Carlisle (1292-1340), l'atrio meridionale di S. Maria Redclyffe a Bristol (1292), i chiostri e parte del transetto meridionale con la finestra a rosone a Lincoln (1296-1306), la torre centrale di Wells (1320-1337). Tra i migliori prodotti del periodo più tardo dello stesso stile sono, o furono: alcune parti dell'abbazia di Melrose (1327-1390), la guglia della cattedrale di Salisbury (1331), la grande finestra orientale della cattedrale di York (1338), la cappella (ora distrutta) di S. Stefano a Westminster (1350-1365), parti del castello di Windsor (1360-1375), con la sua cripta, e il coro dell'abbazia di Selby (1375). La grande finestra orientale di York ci offre il migliore esempio d'uno stile decorativo nelle vetrate delle cattedrali gotiche, il quale avrebbe potuto avere anche maggiori applicazioni di quelle che ebbe. Fino alla metà della sua altezza il traforo è doppio, cioè ripetuto all'interno e all'esterno; e le due parti sono ancora connesse e rinforzate da striscie orizzontali incrociate. Tale congegno accresce non soltanto la solidità ma anche il valore estetico dell'insieme e adoperato con abilità contribuirebbe a scemare quell'aspetto di debolezza che è, per esempio, un difetto in quelle bellissime cose che sono gli alti *clair-étages* della Francia. A York presenta anche il vantaggio addizionale, sebbene di poca importanza, di permettere il passaggio del triforio attraverso alla finestra.

V. Bibliografia alla fine del VI Capitolo.

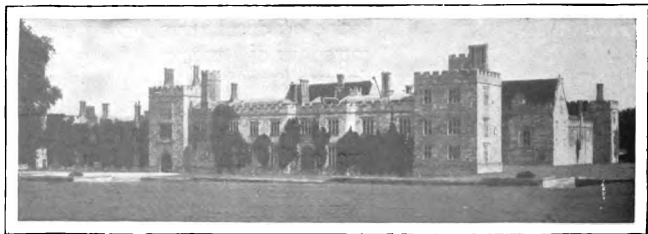


FIG. 105. — PIAZZA DI PENSHURST, KENT.



FIG. 106. — CAPPELLA DI S. GIORGIO, WINDSOR (IN PARTE RICOSTRUITA).

CAPITOLO VI

TERZA FASE, O FASE PERPENDICOLARE DELLA ARCHITETTURA GOTICA ARCHI-ACUTA

La terza varietà, ossia la varietà perpendicolare del gotico inglese, è facilmente riconoscibile. Essa si è svolta gradatamente con una certa timida intromissione di linee verticali tra le curve dei trafori decorati. Queste linee verticali a poco a poco crescono in numero, si fanno più evidenti e finalmente diventano la palese caratteristica di un periodo. Altri caratteri sono: l'uso universale di modanature quadre sporgenti sopra i portali, l'arco a centro quadruplice, l'assottigliamento delle modanature fino a ridurle a poco più che regoli, l'innalzarsi, come su trampoli, delle basi delle co-

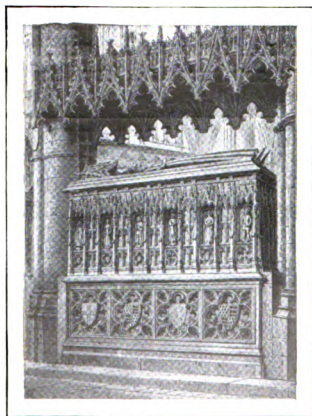


FIG. 107. — TOMBA DI EDUARDO III,
ABBAZIA DI WESTMINSTER.



FIG. 108.
CATTEDRALE DI WINCHESTER,
NAVATA.

quanto questa è adatta all'opera intrapresa — come accade anche nei migliori lavori francesi del XIII secolo — ma tende soprattutto a dare una ricca e pittoresca forma esteriore atta a stendersi sopra la interna struttura e a sottrarla al nostro esame.



FIG. 110. — SCUOLA DI TEOLOGIA
(DIVINITY SCHOOL), OXFORD.

lonne e dei fusti, e il quasi totale abbandono del fogliame come motivo d'intaglio nei capitelli, nelle mensole, ecc., ecc.

Lo stile perpendicolare è essenzialmente inglese. Esso rappresenta uno stacco assoluto dalle tradizioni continentali e risponde a predilezioni che furono caratteristiche all'arte inglese appena questa cominciò ad avere un carattere proprio. Questo stile non produce il suo effetto col manifestare o sfoggiare la propria intima costituzione e col mostrare

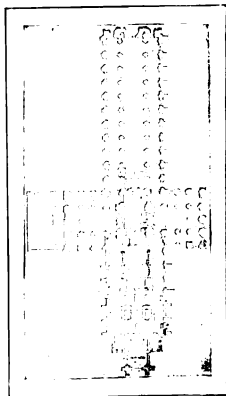


FIG. 109.
WINCHESTER, PIANTA.

La forma d'arte continentale alla quale questa nostra può con maggiore equità paragonarsi è il gotico belga del XV secolo, il quale però è più vicino nei particolari al secondo periodo archi-acuto. Lo spirito dello stile perpendicolare era in antagonismo colle superfici disadorne e aveva soprattutto un'antipatia pei pennacchi lasciati da un arco acuto quando taglia una parete e se ne

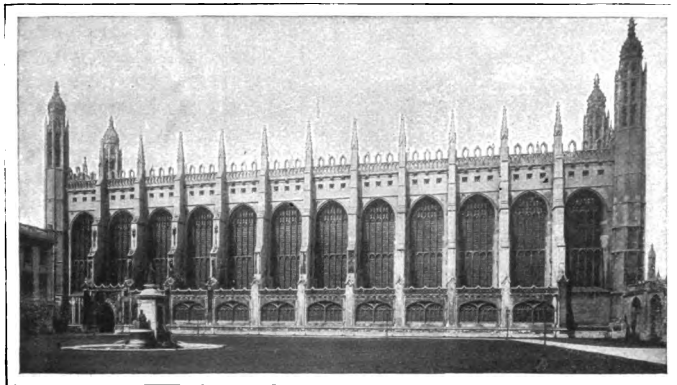


FIG. 111. — CAPPELLA DEL KING'S COLLEGE, CAMBRIDGE ¹.

liberava in parte coll'appiattare l'arco stesso e così scemare la loro estensione, in parte col riempirli di elaborate suddivisioni; e, passando poi alle vòlte, ne trasformava con trovate successive

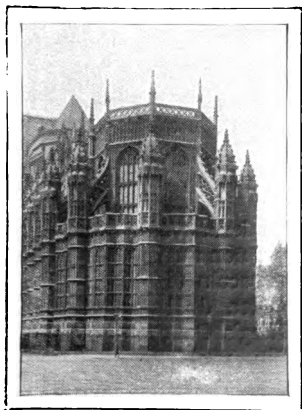


FIG. 112.
CAPPELLA DI ENRICO VII,
WESTMINSTER (ESTERNO).



FIG. 113.
CAPPELLA DI ENRICO VII,
WESTMINSTER (INTERNO).

¹ Ai Collegi delle Università inglesi si è lasciata la denominazione originale anche se traducibile perchè corrisponde a un vero nome proprio ben noto anche all'estero. (T.)



FIG. 114. — MAGDALEN COLLEGE, OXFORD:
CHIOSTRO QUADRANGOLARE.

quelle da essi fatte. L'architetto francese era così compreso dell'adattamento della volta ai suoi fini immediati, che si limitò a cercarne lo sviluppo costruttivo, portandolo al suo ultimo compimento e là arrestandosi. Il suo rivale inglese era invece meno intento ai problemi d'ingegneria implicati nella volta; ma d'altra parte ha saputo meglio servirsene come un estetico coronamento alla architettura sottostante. Le più ardite volte francesi, quale quella di Amiens, paiono meschine, malgrado la loro grande altezza, accanto alla relativamente



FIG. 115. — CAPPELLA
BEAUCHAMP, WARWICK.

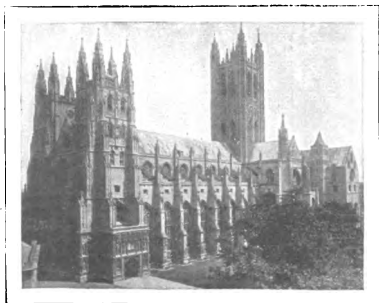


FIG. 116. — CATTEDRALE DI CANTERBURY.

gli scomparti piramidali del XIII e XIV secolo convertendoli in quei coni capovolti coperti di trina di pietra che formano ciò che è conosciuto col nome di volta a ventaglio. E qui può notarsi incidentalmente che l'attitudine degli architetti francesi ed inglesi rispetto alle volte è forse la cosa più caratteristica tra

modesta volta di Exeter; per non menzionare poi quel miracolo di pietra che è la volta della cappella del King's College a Cambridge (fig. 120).

Importanti esemplari del periodo dello stile perpendicolare abbondano, benchè nessun edificio di prima grandezza sia stato eretto attenendosi ad esso esclusivamente. Tra i più antichi

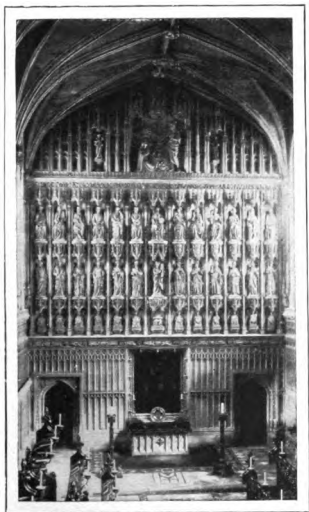


FIG. 117. — CAPPELLA DEL « MAGDALEN COLLEGE », OXFORD.

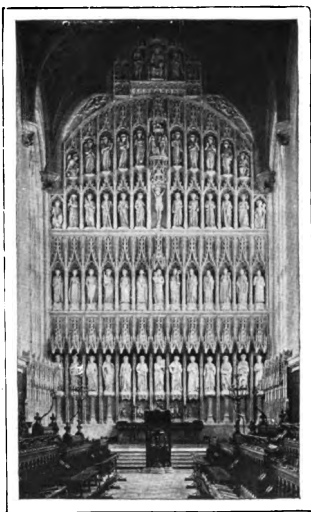


FIG. 118. — CAPPELLA DEL « NEW COLLEGE », OXFORD (RICOSTRUZIONE).

citeremo in ordine cronologico i seguenti che stanno tra l'assunzione al trono di Riccardo II nel 1377 e quella di Enrico VI nel 1422: la tomba di Eduardo III (1377) nella abbazia di Westminster; la navata e i transetti occidentali della cattedrale di Canterbury (1378-1411); la sala capitolare in rovina di Howden nel Yorkshire (1380-1400); il New College a Oxford (1380-1390); la chiesa di Santa Maria a Warwick (1380-1390); i chiostri della cattedrale di Gloucester (1381-1412) (primo bell'esempio di volte a ventaglio); l'abbazia di Thornton nel Lincolnshire (1382-1390); le tombe di Riccardo II e della sua regina Anna nell'abbazia di Westminster (1394) erette da Riccardo



FIG. 119. — CAPPELLA DI « ALL SOULS », OXFORD (RICOSTRUZIONE).



FIG. 120. — CAPPELLA DEL
« KING'S COLLEGE », CAMBRIDGE.

rico VIII, lo stile perpendicolare persistette senza dar segno di sopravveniente trasformazione. I principali edifici eretti in parte o per intero durante questo periodo di un secolo e più, sono: i transetti



FIG. 122. — CAPPELLA DEL
« MERTON COLLEGE », OXFORD.

medesimo alla morte di Anna; la torre della chiesa di Howden (1405); la navata della cattedrale di Winchester (1394-1410); talune parti della cattedrale di Canterbury (1410-1430); la parte superiore delle pareti e il grande soffitto di legno di Westminster Hall (1400); e la grande finestra orientale della cattedrale di York (York Minster) (1405-1408).

Fra l'assunzione al trono di Enrico VI nel 1422 e la morte di Enrico VII nel 1509 e anche durante i primi trent'anni del regno di En-

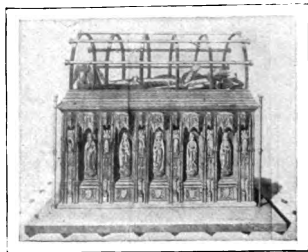


FIG. 121.
TOMBA DEL CONTE DI WARWICK,
WARWICK.

e la torre della cap-

pella del Merton College (1424); i chiostri a Norwich (1430); la Manor House di South Wingfield nel Derbyshire (1433-1455); il castello di Tattershall nel Lincolnshire (1433-1455); la chiesa di Fotheringay, Northants (1440); una parte del collegio di San Giovanni a Oxford (1437); la cappella Beauchamp a Warwick (1440); la cappella del King's College a Cambridge (1440); il coro della chiesa di S. Maria a Oxford (1443-1450); la chiesa dell'abbazia di Sherborne nel Dorsetshire (1445-1450); la Divinity School a Oxford (1445-1455); gli edifici del vescovo Becketon a Wells (1450-1465); la torre centrale

della cattedrale di Gloucester (1454-1450); la torre nord-ovest della abbazia di Croyland (1470); Crosby Hall a Londra (1470);



FIG. 123.
ATRIO MERIDIONALE DELLA
CATTEDRALE DI GLOUCESTER.

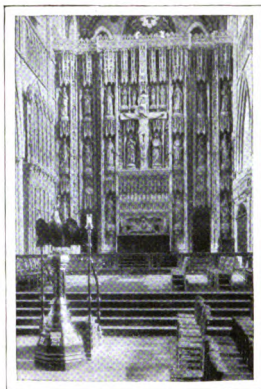


FIG. 124.
TABERNAICOLO DI WALINGFORD,
S. ALBANO.

la transenna del coro nella cattedrale di York (1475?); il Magdalen College a Oxford (1478-1492); i *Reredos* nella cattedrale di S. Albano (1480?); e la cappella di S. Giorgio a Windsor (1481-1508). Per i regni di Enrico VII e Enrico VIII possiamo aggiungere questa lista: le navate centrale e laterali della chiesa di Santa Maria a Oxford (1488); la torre centrale o dell'Angelo, della cattedrale di Canterbury (1490-1525); la torre del Magdalen College a Oxford (1492-1505); la chiesa della abbazia a Bath (1500-1540); la cappella di Enrico VII a Westminster (1503-1520); la navata dell'abbazia di Melrose (1505); la volta di S. Giorgio a Windsor e della cappella del King's College a Cambridge (1508-1515); il castello di Thornbury nel Gloucestershire (1510-1522); talune parti dei collegi di Brasenose e del Corpus Christi a Oxford (1512-1517); Layer Marney Hall nell'Essex (circa il 1520);

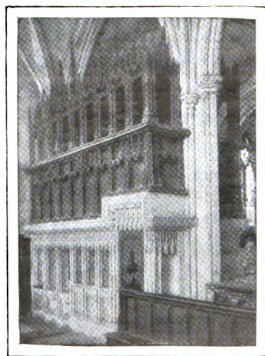


FIG. 125. — RELIQUARIO DI SAN
FRIDESWIDE, CATTEDRALE DI
« CHRIST CHURCH », OXFORD.

Compton Winyates nel Warwickshire (circa il 1520); Christ Church Hall a Oxford (1524-1529) e gran parte di Hampton Court.

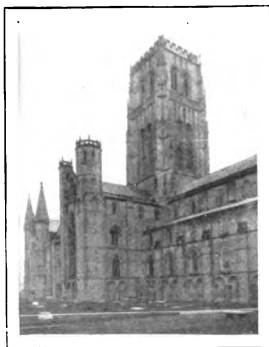


FIG. 126.
DURHAM: TORRE CENTRALE.

Il più bello, forse, dei primitivi esempi dello stile perpendicolare nel suo pieno sviluppo è la navata della cattedrale di Winchester (1390-1410). La trasformazione della antica navata normanna in quella presente è stata spesso illustrata nei libri di architettura (fig. 108). Le proporzioni dei tre piani originali normanni non rimediano a ciò che è indubbiamente il principale difetto del disegno perpendicolare, cioè la troppo grande altezza degli archi principali e l'abolizione del triforio. L'interno della cappella del King's College a Cambridge (fig. 120) può essere giustamente paragonato alla navata di una cattedrale e poche le si accostano in effetto scenico. Come libera con-

cezione estetica ed esempio di pura abilità costruttiva può stare al pari di qualunque edificio sia mai stato eretto; ma se la giudichiamo dal punto di vista francese pel quale nè disegno estetico nè abilità tecnica debbono nascondere lo schema della costruzione, è più soggetta ad essere criticata. Eppure, dopo tutto, non è facile stabilire su una solida base logica l'accettazione dell'un sistema e il rifiuto dell'altro. Se noi insistiamo a sostenere che il metodo di costruzione in sè debba essere visibile a qualunque osservatore intelligente che visiti l'interno d'una cattedrale gotica, incontriamo subito la difficoltà di render chiara la ragione della stabilità della volta e del triforio. Se dall'altro lato noi permettiamo che un esame particolareggiato di tutto l'edificio preceda il verdetto, allora la volta della cappella di Enrico VII può giustificarsi quanto quella di Amiens. Noi non pos-



FIG. 127.
CATTEDRALE DI BEVERLEY,
FACCIATA OCCIDENTALE.

siamo stabilire come principio che all'osservatore intelligente sia bensì permesso di uscire per rassicurarsi alla vista degli speroni



FIG. 128. — CATTEDRALE DI YORK : LATO SUD.

volanti ad Amiens, ma non di visitare il tetto per constatare la missione dei grandi costoloni trasversali a Westminster.

Le parti strettamente architettoniche della cappella di S. Giorgio a Windsor (fig. 106) sono inferiori a quelle del King's College e di Westminster. La navata e le arcate del coro sono esili e meschine e la volta è monotona. Questi difetti furono evitati dall'architetto della cappella di Enrico VII che ha prodotto in complesso l'esempio meglio riuscito del vero e completo stile perpendicolare nella sua ultima fase (fig. 113). All'interno della sua cappella mancano due cose soltanto perchè sia un perfetto gioiello nel suo genere: i vetri colorati nelle finestre dell'abside e la rimozione della cancellata di bronzo che è intorno alla tomba del re, la quale, bella in sè, arrischia di distruggere le proporzioni della cappella, mentre nasconde la bella opera di Torrigiano.

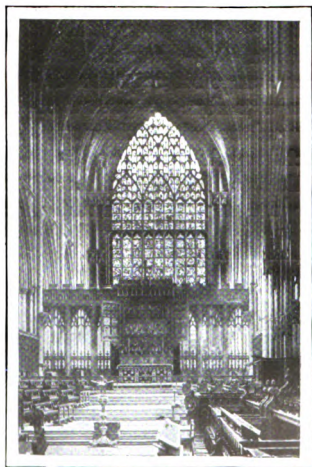


FIG. 120. — CATTEDRALE DI YORK : CORO VERSO ORIENTE.



FIG. 130.
COMPTON WINYATES, WARWICKSHIRE.

la relazione quantitativa tra l'interno, considerato nel suo insieme e le sue singole parti — specialmente nel numero e nell'assottigliamento delle nervature della volta — è singolarmente felice; ma l'occhio sarebbe stato più soddisfatto se i costoloni degli archi maggiori che sostengono la volta — essi sono più che nervature — fossero stati meno angolosi al punto dell'impostazione; e questa osservazione vale anche per gli archi ciechi alle estremità della sala. Il sistema della volta a ventaglio che esiste più o meno sviluppato in tutti questi edifici, costituisce il carattere più famoso e più



FIG. 131. — WESTMINSTER HALL.

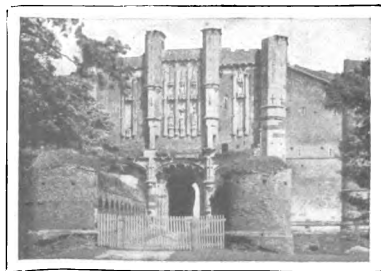


FIG. 132. — L'EDIFICIO SULLA PORTA
DELL'ABBZIA DI THORNTON.

Al difuori la cappella non è così ben riuscita (fig. 112). Il triforio e gli speroni volanti sono ben concepiti, ma la suddivisione in scomparti del piano più basso con lo scopo apparente d'ingannare lo spettatore su quanto vi è di muro e quanto di finestra, è meno soddisfacente. Nella Divinity School a Oxford (fig. 110)

tipicamente inglese dello stile. Esso comparve la prima volta nei chiostri della cattedrale di Gloucester. La sua origine fu semplice, poichè derivò dall'avere qualche architetto o costruttore pensato che le piramidi capovolte costituenti gli scomparti di una volta, potessero essere alleggerite mediante la soppressione dei loro angoli. Questo subito suggerì la sostituzione

del cono alla piramide, mentre l'abolizione degli spigoli concedeva che le nervature fossero adoperate come un mezzo di decorazione. La volta di Gloucester non è solamente il più antico, ma anche uno dei migliori esempi del metodo. Altri (oltre quelli nelle cappelle già descritte) si trovano nella chiesa di S. Lorenzo a Evesham, nella abbazia di Bath, nel retro coro a Peterborough, nel coro della cattedrale di Oxford (fig. 22) e nella vicina scala della sala del Collegio, nella notevole chiesa di stile perpendicolare a Fotheringay e in molti altri edifici.

Molte belle torri furono erette durante il terzo periodo archiacuto e possiamo annoverare tra le migliori quelle della chiesa di Howden nel Yorkshire, del collegio Merton (figura 122) e del Magdalen a Oxford, della abbazia di Fountains (fig. 50), di Santa Maria a Taunton e di All Saints a Derby; quelle delle chiese di Boston nel Wrexham (fig. 134), di Gresford (presso Chester), quelle centrali delle cattedrali di Canterbury (fig. 91), di Gloucester (figura 137), delle cattedrali di York e di Durham (fig. 128 e 126). Le belle guglie non sono altrettanto numerose. Le migliori sono forse quelle della chiesa di S. Michele a Coventry e di Santa Maria a

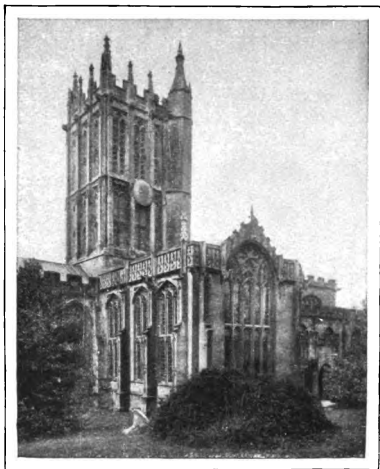


FIG. 133. — CHIESA DI ILMINSTER.

FIG. 134.
CHIESA DI S. GILES, WREXHAM.

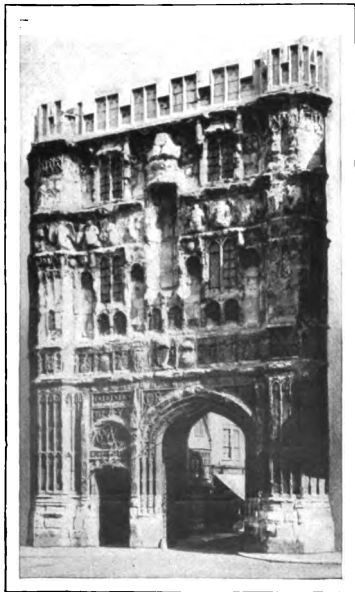


FIG. 135. — PORTA, CANTERBURY.

Oxford benchè restaurate, mentre le cosiddette « crowns (corone) » della chiesa di S. Niccolò a Newcastle sono i migliori esemplari di un motivo che si ritrova altrove, nei campanili, nelle croci monumentali (*Market crosses*) ecc.

La solita estremità orientale di una chiesa inglese si presta a formare un bello sfondo per l'altar maggiore; per conseguenza molte delle nostre cattedrali e cappelle si chiudevano a oriente con un magnifico *reredos* nel quale la scultura e l'architettura decorativa si univano a produrre un effetto sfarzoso. Disgraziatamente le statue sono nel maggior numero dei casi restauri moderni perchè le molteplici follie distruggitrici per le quali è passata la religione in Inghilterra avevano fatto scempio delle figure originali.

Lo stile perpendicolare si prestava all'arricchimento delle transenne. Le migliori che ora ci rimangono sono le due molto simili tra loro a Winchester e nella chiesa di S. Albano (fig. 124), la transenna di Wallingford, ultimamente guastata colla introduzione di figure in pietra gialla (la quale mal si accorda col bianco della architettura); e le tre splendide alle estremità orientali delle cappelle dei Collegi: New College, Magdalen e All Souls, a Oxford (fig. 117, 118, 119). Oltre a queste glorie orientali, le cattedrali inglesi avevano talvolta il coro separato dal resto della chiesa per mezzo d'una sontuosa barriera che portava la croce; e di queste il miglior esempio che ci rimane è



FIG. 136. — LA TORRE DI « LAYER MARNEY ».



FIG. 137. — TORRE CENTRALE,
CATTEDRALE DI GLOUCESTER.

Arundel a Arundel, di Riccardo conte di Warwick a Warwick (fig. 121), di Humphrey duca di Gloucester nella chiesa di S. Albano; e i tabernacoli di S. Frideswide a Oxford (figura 125) e di Guglielmo di Wykeham a Winchester; come pure la cantoria di Salisbury a Christchurch nell' Hampshire, del semi-rinascimento.

quello esistente nella cattedrale di York.

Dello stile perpendicolare ci sono anche rimaste molte splendide tombe; tra esse, quella di Eduardo III nella abbazia di Westminster, di così squisita fattura, rimonta al principio di quello stile (fig. 107), e l'altra, di Riccardo II e della sua regina, è alquanto posteriore. Meritano inoltre d'esser citate: la tomba del poeta Gower nella cattedrale di Southwark, di Enrico IV e dell'arcivescovo Warham in quella di Canterbury, di Tommaso Fitzalan, conte di



FIG. 138.
CHIOSTRI DELLA CATTEDRALE DI
GLOUCESTER.



FIG. 139. — PALAZZO DI « HAMPTON COURT », FACCIA OCCIDENTALE.

Prima di lasciare lo stile perpendicolare e con esso l'architettura gotica, dobbiamo dire una parola sopra un carattere non meno inglese di quello delle volte a ventaglio, e cioè sopra quei magnifici soffitti di legno nei quali i nostri legnaiuoli anteriori alla Riforma espressero il loro ardimento e la loro bravura. Il più bello è quello della Westminster Hall che può veramente chiamarsi il più bel lavoro da legnaiuolo che il mondo possenga (fig. 131). Qui le parti principali trasversali diventano archi trilobati, arricchiti di angeli intagliati sulle cuspidi, e connessi superiormente da trafori di legno. Piccole varianti della medesima costruzione furono



FIG. 140. — CROCE MONUMENTALE (MARKET CROSS) A SALISBURY.

messe in opera nei soffitti di Hampton Court Hall e del Cardinal College ora Christ Church a Oxford; ad Hampton Court però molti dei particolari ornamentali appartengono al puro Rinascimento, ed in parte, come si vedrà più innanzi, portano l'impronta del genio inventivo di Holbein. Molti altri bei soffitti di legno appartengono a questo periodo, quali quelli della chiesa di Trunch a Norfolk e di San Pietro a Mancroft, Norwich. Affini a questi magnifici soffitti di legno sono le grandi transenne che esistono in tante sale e cappelle inglesi. In molti casi esse appartengono però piuttosto allo stile del Rinascimento che a quello gotico, tanto nell'intendimento quanto nei particolari. Esse sono molto numerose e spesso di una ricchezza che ricorda più la esuberanza di oggetti consimili al di là dei Pirenei che non cose più vicine a noi. Alcuni dei più belli esemplari sono nelle chiese di Holbeton, Harberton, Dunster, Atherington, Bovey Tracey, Cartmel, Kenton, Croscombe, Staverton, Llananno, Strensham, e nella cappella del King's College a Cambridge, nella Middle Temple Hall e nel Wadham College a Oxford. Questa enumerazione include transenne di tutti i periodi fino al principio del pieno Rinascimento.

BIBLIOGRAFIA DEI CAPITOLI IV, V e VI. — SCOTT Sir G. G., *Lectures on the rise and Development of Medieval Architecture*, 1870; MOORE C. H., *Development and Character of Gothic Architecture*, 1895; PRIOR E. S., *History of Gothic Art in England*, 1900; KING R. J., *Handbooks to the English Cathedrals* (Murray); WINKLES B., *Cathedrals of England and Wales*, 1836-1842; DOLLMAN F. T. e JOBBINS J. R., *Ancient Domestic Architecture in Great Britain*; FREEMAN E. A., *History of the Cathedral Church of Wells*, 1870; BILLINGS R. W., *Architectural Antiquities of the County of Durham*, 1846; BILLINGS R. W., *Baronial and Ecclesiastical Antiquities of Scotland*; BRITTON J., *Cathedrals*, 1821-1835;

BRITTON J., *Architectural Antiquities of Great Britain*, 1807-1814; BRAYLEY E. W. e BRITTON J., *History of the Ancient Palace . . . at Westminster*, 1836; GOUGH R., *Sepulchral Monuments in Great Britain*, 1796; LONGMAN W., *The three Cathedrals dedicated to S. Paul*, London, 1873; SCOTT Sir G. G., *Gleanings from Westminster Abbey*, 1863; WICKES C., *Spires and Towers of the mediæval Churches of England*, 1853-1859; BOND FRANCIS, *Screens and Galleries in English Churches*, 1908; HENFREY H. W. e WATNEY H., *East Anglian Rood Screens*; STRANGE E. F., *Painted Rood Screens in East Anglia*; DITCHFIELD P. A., *The Cathedrals of Great Britain*, 1902; FERGUSON J., *History of Architecture*, 1874 - *Archæologia*, 1773 e seg.; Society of Antiquaries of Scotland, *Transactions*, 1852 e seg.; PALEY F. A., *Manual of Gothic Mouldings*, London, 1891; BLOXAM M. H., *The principles of Gothic Architecture*, London, 1882; MORRIS WILLIAM, *Gothic Architecture*, London, 1893; SCOTT Sir G. G., *An essay on the History of English Church Architecture*, London, 1881; WILLIS R., *The Architectural History of Cambridge*, 1886; FALOW P. M., *Cathedral Churches of Ireland*, 1894; MAC-GIBBON, *Castellated and Domestic Architecture of Scotland*, Edinburgh, 1887; *Ecclesiastical Architecture of Scotland*, Edinburgh, 1895.





FIG. 141. — LONGLEAT, WILTS.

CAPITOLO VII

IL CAOS TUDORIANO ¹

L'ULTIMO canto dello stile gotico in Inghilterra gradatamente si estinse tra l'assunzione al trono di Enrico VIII nel 1509 e la definitiva creazione della varietà inglese di architettura del Rinascimento avvenuta per opera di Inigo Jones poco più di un secolo dopo. Fra le ultime creazioni dello stile perpendicolare considerato come un sistema organico e le prime opere di Jones si formò una specie di gorgo entro il quale, frammenti del Rinascimento italiano e di quello germanico si mescolarono alle disperse reliquie del gotico inglese per formare, risalendo alla superficie, quello stile singolarmente promi-



FIG. 142.
SALA (HALL), HAMPTON COURT.

¹ Le denominazioni originali inglesi degli edifici sono state conservate ogni volta che la traduzione letterale non corrispondeva al senso letterale preso da quelle parole nell'uso: *House* (casa) p. e. corrisponde a palazzo privato; *Hall* (sala) e anche *Court* (corte) significa residenza signorile, ecc. ecc. (T.).

scuo che nell'ultimo quarto del secolo ora scorso fu rimesso nuovamente ed efficacemente in uso.

Tra l'ultimo edificio nel quale i principii gotici come erano intesi in Inghilterra tenevano il campo — diciamo tra la costruzione della Wolsey's Hall, a Christ Church, e la completa sottomissione ai nuovi principii provenienti dall'Europa meridionale dovuta a Inigo Jones, l'Inghilterra fu coperta di edifici in quello stile detto Tudoriano intorno al quale è molto difficile scrivere in modo sistematico. La nota caratteristica del periodo, parlando in via generica, fu il valersi promiscuamente di motivi derivanti da tradizioni gotiche e da tradizioni latine, con intenti puramente pittoreschi e con poco o

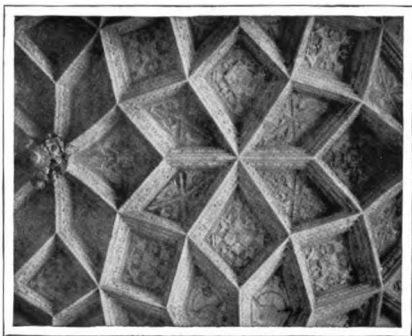


FIG. 143. — SOFFITTO DELLA CAPPELLA DEL VESCOVO WEST, ELY.

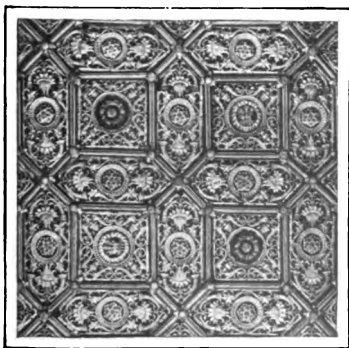


FIG. 144. — SOFFITTO DEL GABINETTO DI WOLSEY, HAMPTON COURT.

punto riguardo alla loro origine costruttiva. Tentati dal rinnovamento del benessere e della prosperità nazionali, succeduto al periodo di distruzione che aveva avuto principio colle guerre delle rose ed era terminato con la tirannia di Enrico VIII, artisti italiani, francesi e tedeschi giunsero numerosi in Inghilterra; e l'architettura, sottoposta alle loro contrastanti influenze, divenne un vero caos. Nè quello può dirsi un periodo di transizione nel vero senso della parola, perchè le forme non vi si svolgevano gradatamente l'una dall'altra, ma si confondevano, antiche e nuove, in un miscuglio, talvolta armonico, più spesso puramente fantastico, senza mai giungere a concretarsi in una unità organica.

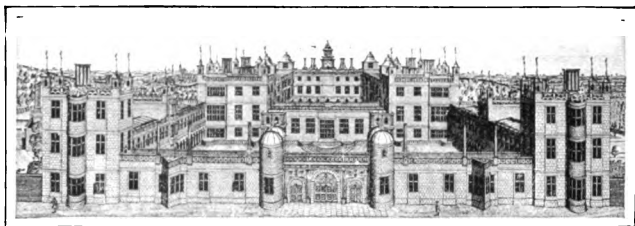


FIG. 145. — AUDLEY END, ESSEX.

Un tale stato di cose non poteva essere raddrizzato fino a che un genio non sorgesse a porvi mano; ed Inigo Jones fece per l'arte inglese, dopo la confusione Tudoriana, ciò che Napoleone fece per la società francese dopo il turbine della prima rivoluzione.



FIG. 146. — LA TORRE DELLA PORTA, TRINITY COLLEGE.

Il più antico monumento nel quale l'influenza gotica incontra quella latina è il palazzo di Wolsey ad Hampton Court. Il Cardinale lo cominciò nel 1515 con architetti ed artefici per lo più inglesi, ma alcuni italiani furono chiamati a lavorare negli ornamenti. Si sa, per esempio, che Giovanni da Majano fece i tondi di terra cotta coi busti degli Imperatori romani che si vedono sulle due torri esteriori. Giovanni trovò la terra cotta già in uso in Inghilterra — a Layer Marney, a Sutton Place ed altrove — ma il suo lavoro non rivela alcun segno di influenza



FIG. 147. — HATFIELD HOUSE.

locale. E questo accade quasi invariabilmente; giacchè ogni volta che troviamo una testimonianza documentata dell'impiego d'artisti stranieri in un edificio inglese, troviamo anche che l'opera loro è rimasta straniera. Essi venivano tra noi, non per acquistare idee inglesi, ma per portarci le loro.

Abbiamo ragione di credere che altri italiani oltre Giovanni da Majano lavorassero ad Hampton Court; ma il soffitto (fig. 144) della stanza conosciuta col nome di « Gabinetto di Wolsey », usualmente classificato

come italiano, sembra piuttosto appartenere a quel tipo ornamentale della Rinascenza che Holbein ha messo in opera così felicemente; e, se io non erro di gran lunga, questo non è il solo punto del palazzo di Wolsey dove si possano veder segni, se non altro, dell'esempio da lui dato.

La tomba di Enrico VII, dovuta a Torrigiano, dietro la cancellata inglese di complicato lavoro ma piuttosto nociva all'effetto totale, è interamente italiana; e ad artisti italiani appartengono molte altre belle creazioni, tra le quali la magnifica tomba, opera di Benedetto da Rovezzano, destinata dapprima al cardinale Wolsey, poscia a Enrico VIII, e finalmente dedicata — almeno ciò che di essa rimaneva — alla sepoltura di Nelson circa tre secoli più tardi. Ma tali opere non entrano nel ciclo dell'arte inglese, e su di esse non è qui il caso di trattenerci a lungo. Tutto quel movimento per verità può appena essere considerato come



FIG. 148. — HARDWICKE HALL, DERBYSHIRE.



FIG. 149. — « PRESENCE CHAMBER » IN HARDWICKE HALL.

appartenente al nostro vero sviluppo nazionale; ma in un manuale come questo le sue principali produ-

zioni devono essere enumerate. — Molte circostanze concorsero a rendere questo periodo incoerente. Gli immigranti forestieri ven-



FIG. 150. — MONTACUTE, SOMERSETSHIRE.

nero come artigiani o tutt'alpiù come sub-accollatarii e non come maestri; giacchè in nessun caso troviamo prove che ad un architetto straniero fosse affidata la direzione principale di un'opera importante. Si cita, è vero, ad esempio del contrario, Longleat (fig. 141) in relazione con Giovanni da Padova; ma anche per questo non abbiamo altra testimonianza che la tradizione sulla quale l'aspetto stesso dell'opera fa nascer dubbi; giacchè Longleat è veramente una casa inglese con una certa latina purezza nel disegno dei particolari. L'architetto può essere stato o Giovanni Shute o — possibilmente, ma non probabilmente — Roberto Smithson, che appare nei conti come commesso ai lavori. Appena compiuto Longleat, fu affidata a Smithson la costruzione di Wol-

laton Hall a Notts, la quale somiglia alquanto ma assai leggermente a Longleat. Le differenze decisive tra i due edifizii sono: una più grande esuberanza di particolari in quest'ultimo, e la comparativa inferiorità delle sue proporzioni, tanto nell'insieme che nei particolari. Ma se supponiamo che Giovanni da Padova abbia agito come consigliere sia per Shute, sia per Smithson, ci spie-



FIG. 151.
LA LUNGA GALLERIA NEL CASTELLO DI CHIRK
(IN PARTE RESTAURATA).

gheremo insieme l'aspetto di Longleat e la tradizione relativa al suo architetto. Il sig. Reginaldo Blomfield (che attribuisce a Shute la

costruzione di Longleat) richiama l'attenzione sulla cantoria di Salisbury in Christ Church, Hants, dandola come buon esempio del modo con cui il lavoro era diviso fra i costruttori inglesi e gli *ornatisti* forestieri. Ivi le parti essenziali della costruzione sono del solito stile tardivo perpendicolare, tanto pel di-



FIG. 152. — LA GALLERIA IN HADDON HALL.



FIG. 153.
LA TOMBA HERTFORD
NELLA
CATTEDRALE DI SALISBURY.

Italiani, i Tedeschi e i Fiamminghi invece si sparsero sul paese — benchè parzialmente e quasi tastando il terreno — gli Italiani attenendosi ai distretti facili a raggiungersi dai porti della Manica, i Fiamminghi e i Tedeschi mostrando una preferenza per quelli orientali e centrali.

segno quanto per l'esecuzione; mentre le fasce verticali sui pilastri, le fasce orizzontali sugli architravi e i pennacchi sopra le nicchie sono arricchiti di ornamenti nei quali spicca la maggior finezza italiana di disegno e di esecuzione.

Le influenze straniere in Inghilterra, durante questo secolo, variano a seconda delle località. Il numero degli artisti immigranti francesi fu scarso, ed appena possiamo indicare opere che portino segni palesi di origine francese, quando si eccettuino il monumento Oxenbrigghe nella chiesa di Bride nel Sussex e alcuni capitelli nella vecchia chiesa di Chelsea (Blomfield). Gli



FIG. 154.
IL CASTELLO DI LONGFORD, WILTS.



FIG. 155. — KNOLE, KENT.

pittura, lasciò qualche impronta della sua mano sopra taluni edifici inglesi. La maggior parte però dei frammenti architettonici che gli sono attribuiti non offrono prove riconoscibili di appartenergli. La porta settentrionale di Whitehall, che era posta di rimpetto al luogo ove ora è la casa Gwydyr e che è stata tante volte figurata nei libri come la « Porta di Holbein », è invece di disegno assolutamente inglese gotico tardivo, simile a quello delle torri di Hampton Court, alle porte della Trinità e di S. Giovanni a Cambridge e a molte altre costruzioni contemporanee a queste. La porta meridionale



FIG. 156. — CAMERA DA LETTO A KNOLE.



FIG. 157. — GALLERIA A KNOLE.

o di King Street, che era dove ora Downing Street sbocca nel Whitehall, fu probabilmente quella disegnata da Holbein. Nessuna soddisfacente riproduzione ne è sopravvissuta, ma l'incisione fattane nel 1725 da Vertue da un suo disegno e pubblicata due anni dopo la demolizione, mostra che la porta di King Street

aveva tutti i caratteri dell'artista ausburghese tanto nel disegno generale come nei particolari.

Un altro segno dell'opera sua fin qui non riconosciuto si trova, a mio credere, nei bellissimi ornamenti penduli del soffitto di legno della grande sala di Hampton Court. Essi furono forniti da un tale « Riccardo Rydge, Kerver » di Londra, ma



FIG. 158. — COLONNATA A KNOLE.



FIG. 159. — CAPPELLA A KNOLE.

mano il carattere dominante delle costruzioni Elisabettiane. « Le transenne e i camini della vecchia Charter House, di Longleat, di Hatfield, il pesante portico d'entrata di Audley End, i lavori d'intreccio delle cuspidi di Wollaton, la barbara idea di adoperare colonne toscane o d'altra provenienza per comignoli, le forme d'uomini e donne terminanti in balaustre, sono tutte cose che rivelano la mano

nel loro disegno è troppo visibile la « zampa del leone ».

Il regno d'Elisabetta vide una grande invasione di tedeschi e fiamminghi, l'influenza dei quali, predominante per tutta la sua durata, non fu certamente — almeno quella dei primi — pel nostro bene. Al loro esempio sono dovute le decorazioni prive di significato e le difettose proporzioni che for-



FIG. 160.
GALLERIA NEL CASTELLO DI POWIS.

pesante, l'istinto puramente meccanico dell'artefice tedesco; e siccome il disegno architettonico era in quel periodo in basse acque,



FIG. 161. — CAMERA NEL CASTELLO DI SIZERGH.
(Victoria and Albert Museum).

nata che i trattati architettonici più in uso in Inghilterra a quell'epoca fossero tedeschi anzichè italiani E' evidente infatti che l'architetto costruttore inglese del tempo di Elisabetta era persona alquanto ignorante e di educazione insufficiente, che non seguiva i modelli migliori semplicemente perchè ne ignorava l'esistenza » (Reginaldo Blomfield).

I tedeschi e i fiamminghi, come gli italiani innanzi a loro, furono impiegati in lavori più o meno secondari. Nessun edificio importante fu affidato interamente alle loro mani, eccettuato forse l'Exchange di Sir Thomas Gresham. Per questo il disegno venne palesemente dai Paesi Bassi; tanto nell'insieme come nei particolari vi spira l'aria di Anversa e vi si nota una castigatezza e una grazia, introvabili in creazioni più realmente teutoniche. Agli invasori tedeschi spetta principalmente la responsabilità dei disegni spesso pittoreschi, ma più spesso ancora barbarici, di camini, di comignoli, di tombe e di altri oggetti, che hanno offerto il campo alla mal disciplinata invenzione e sono scesi a noi così numerosi dal regno di Elisabetta e di chi immediatamente le succedette. Un buon esempio dei caratteristici disegni ai quali



FIG. 162.
VECCHIA CASA A CHESTER.

quest'arte anglo-teutonica ha dato origine è quello del monumento Hertford nella cattedrale di Salisbury, nel quale i particolari, benchè spesso assurdi ciascuno in sè, si coordinano in un tutto non disagiata (figura 153).

In nessuno dei grandi edifici Elisabettiani ci è dato identificare artisti inglesi nella posizione che oggi darebbe diritto al nome di architetto. La meno problematica tra le possibili identificazioni è quella di Roberto Smithson quale spi-

rito dirigente nella costruzione di Wollaton. Molte opere furono attribuite a Giovanni Thorpe, il quale non fu probabilmente che un sorvegliante. Tommaso Holt, ritenuto autore di molti lavori a Oxford — compresa la torre detta « dei cinque ordini » nelle Old Schools — fu un eccellente legnaiuolo. D'altro lato Sir Thomas Tresham fu probabilmente egli medesimo l'architetto, nel senso nostro, di vari graziosi edifici costruiti a sue spese. Giovanni Abel fu un pittoresco benchè alquanto rude lavoratore nelle costruzioni miste di legno e muratura divenute popolari nelle contee boschive dell'Ovest. Tommaso e Roberto Grumbol e Giovanni Westley di Cam-



FIG. 163. — MORETON OLD HALL, LANCASHIRE.



FIG. 164. — LYEMORE, MONTGOMERYSHIRE.

bridge chiudono la lista dei notevoli maestri costruttori che lavorarono seguendo metodi popolari prima della comparsa di Inigo Jones.

Il caos Tudoriano, come era da prevedersi, non produsse edifici ecclesiastici importanti. Dopo il sequestro dei monasteri (1534-9) la costruzione di chiese fu in Inghilterra praticamente messa da parte fino alla distruzione di 89 chiese in Londra nel grande incendio del 1666 che aprì il campo al genio di Wren.

I principali monumenti del tempo sono dunque case di cam-

pagna e comprendono: Longleat (fig. 141); Montacute (fig. 150, 168); Charlcote; Burghley; parti del castello di Longford (fig. 154).

Wilts; Wollaton House, Notts; Holland House; Audley End (fig. 145); Kirby House; Aston Hall, Birmingham; Apethorpe; Knole (fig. 155-9); Buckhurst; Holdenby; Kirkby Hall (fig. 204); Loseley; Littlecote; Hardwicke (fig. 148); Hatfield (fig. 147); e Amptill.



FIG. 165.
IL CASTELLO DI GLAMIS, FORFARSHIRE.

Fra i monumenti distrutti di questo periodo, i più importanti, forse, erano: il Nonsuch Palace, che soltanto sopravvive però in qualche stampa più o meno incomprendibile; il primo Royal Exchange già nominato, e Old Somerset House. In

tutti questi edifizii si possono rintracciare influenze contrastanti, tra le quali la tedesca discernibile in complesso per la decorazione confusa e per l'arricchimento privo di significato, la fiamminga e l'italiana per il senso della misura e dell'opportunità e nel buon gusto generale.

Con pochissime eccezioni i primi edifizii di legno o misti di legno e muratura tuttavia esistenti nel nostro paese, appartengono all'epoca dei monarchi Tudoriani. In diverse delle case costruite in legno e muratura può anche trovarsi lo stile domestico perpendicolare in quel tanto di purezza che era conciliabile col sistema, ma la grande maggioranza di quegli edifizii appartiene alla dinastia dei Tudor e allo stile che ne prende il nome. I più notevoli esemplari si trovano nel Lancashire dove la Speke Hall a Samlesbury, la Moreton Old Hall (figura 163) e altre belle case signorili offrono il meglio a cui si poteva giungere con quel metodo. Alcuni bei lavori si possono vedere nella Agecroft Hall nella medesima contea. Le contee occidentali sono piene di buoni lavori di quel genere e i migliori esemplari si trovano a Chester, a



FIG. 166.
IL CASTELLO DI HOWTH, CONTEA DI DUBLINO.

Shrewsbury, a Dunster e in altre città. Lyemore (fig. 164) nel Montgomeryshire, un tempo dimora di Lord Herbert di Cherbury, è una bella residenza signorile. Ockwells Manor House nel Berkshire è un esemplare squisito, bellissimo nei particolari, che data dal regno di Enrico VII. Le contee a Est e Sud-Est sono ricche di opere simili che si trovano a Ightham, Harrietsham, Wing-



FIG. 167. — IL CASTELLO DI CHIRK, OSWESTRY.

ham, Bury St. Edmund's, Lavenham, Saffron-Walden, Newark ecc. Frammenti di fini sculture in legno — stipiti, spigoli, porte, finestre — spesso fanno capolino attraverso più recenti costruzioni, aggiungendo il loro modesto contributo alla frammentaria testimonianza sulla quale dobbiamo fondare la nostra opinione relativa alla capacità estetica dei nostri avi e alle sue tendenze in varie direzioni.

A dispetto della loro origine bastarda, le creazioni di questo periodo caotico hanno un'impronta decisamente inglese. Stravaganti



FIG. 168. — MONTACUTE, SOMERSETSHIRE.

come sono nei loro particolari, esse rivelano poco quella predilezione del particolare per sè stesso, che è caratteristica dei Teutoni; mentre vi ritroviamo poco più che un eco indebolito di quella latina prontezza a far qualunque sacrificio per amore della simmetria.

L'architettura domestica in Scozia e in Irlanda fu semi-militare e quindi medioevale, assai più lungamente che in Inghilterra. I suoi avanzi

nella Scozia sono notevolmente interessanti e rivelano spiccati segni di quella influenza francese che fu così lungamente un importante fattore al nord della Tweed; ma malgrado ciò hanno un deciso carattere loro proprio.

E' difficile trovare un edificio medioevale in Scozia che non offra testimonianze d'una ambizione estetica; perfino nel più rustico piolo di confine, nelle modanature d'una porta, in un semplice camino, in una mensola destinata a sostenere un barattolino da pepe, troveremo l'impronta d'un uomo che, eseguendo tali lavori, aveva in fondo all'anima una scintilla d'arte. E se pure, per una rara eccezione, tali segni sono assenti, una certa dignità di proporzioni — come nel Bothwell Castle per esempio — ci

impedisce di concludere che i diritti dell'arte fossero ignoti o dimenticati. Un istinto sicuro si manifesta anche nel modo di trattare il contorno superiore degli edifici. La sede principale dell'effetto di questi è nella loro parte più elevata e gli architetti scozzesi intesero

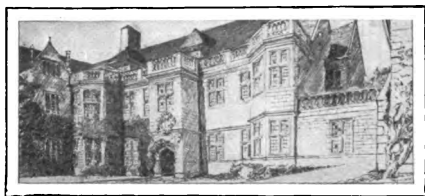


FIG. 169. — MAPPERTON. (Da Blomfield).

questo principio quanto gli autori degli *sky-scrapers* di Nuova York. La data esatta dei castelli scozzesi è spesso difficile a determinarsi. Molti di essi sono ancora abitati e per secoli sono stati soggetti ad aggiunte e modificazioni; ma il loro tipo è ben conosciuto ed è una variante — talvolta di maggiore effetto che i suoi modelli — dei *châteaux* costruiti in Francia quando la sicurezza era ancora il principale obbiettivo a cui dovevasi mirare. Come abitazioni, i castelli medioevali scozzesi non sono davvero così rustici come spesso si afferma: e di questo ci fanno fede gli ordinamenti interni per la comodità dei loro abitatori, dei quali ancora si trovano le traccie. Vi sono, per esempio, « guardarobe » tanto numerose e ben collocate quanto in una casa moderna; e al riscaldamento si provvedeva bene, poichè vi si vedono numerosi camini e comignoli. Un metodo preferito di costruzione era quello di dividere l'altezza totale in due o tre piani per mezzo di volte a botte o a costoloni e di dividere queste nuovamente per mezzo di quattro o sei ripiani di legno. Buoni esemplari di castelli scozzesi di varii tipi — taluni rovinati, altri ancora interi e in attività di servizio — sono Borthwick, Bothwell, Crichton, Castle Campbell, Caerlaverock, Cawdor, Craigmillar, Croraguel,

Linlithgow Palace, Dirleton, Glamis (fig. 165), Fyvie e le torri a nord-ovest di Holyrood nelle quali accaddero i poco romantici e tragici avvenimenti del famoso antico palazzo.

In Irlanda le impronte dell'arte nella architettura medioevale domestica consistono principalmente in una caratteristica linea di contorno superiore e in gradevoli proporzioni generali (v. Howth Castle, fig. 166). I castelli innumerevoli sono, di regola, mere rovine o talmente circondati e nascosti da successivi accrescimenti che i loro ordinamenti sono impossibili a discernersi. Un numero considerevole di case moderne in Irlanda hanno un vecchio castello per nucleo centrale, e non è raro incontrarvi due salotti moderni separati l'uno dall'altro da un muro che ha da 2 metri e mezzo fino a 5 metri di spessore; il che si spiega con l'ipotesi che qualche fortezza degli O' Conor o degli O' Toole abbia formato l'ossatura interna della casa moderna.

In comodità erano, di solito, poco inferiori agli Scozzesi; ma in essi sono assai più scarse quelle lievi ma infallibili tracce della tendenza estetica che in quelli sorprende e soddisfa l'occhio; il che è curioso a notarsi riflettendo come gli Irlandesi fossero eccellenti nella loro primitiva architettura ecclesiastica e in molti altri campi dell'arte.

BIBLIOGRAFIA. — TAYLOR H., *Old Halls of Lancashire and Cheshire*, 1884; CLAYTON J., *Ancient Half timber edifices of England*, 1846; NASH J., *Mansions of England*, 1839-49; SHAW H., *Details of Elizabethan Architecture*, 1830; *Archæologia*, 1773, ecc.; *Transactions of the Society of Antiquaries of Scotland*, 1852, ecc.; BLOMFIELD REGINALD, A. R. A., *A History of Renaissance Architecture in England, 1500-1800*, 1897; GOTCH J. A., *Early Renaissance Architecture in England*, 1901; *Renaissance Architecture in England*, folio, 2 vol.; GARNER T., *The Domestic Architecture of England during the Tudor period*, 1908; DAVIE W. G. e GREEN W. C., *Old cottages and farmhouses in Surrey*, 1908; LAW ERNEST, *History of Hampton Court Palace*, 1885-91.





FIG. 170. — S. PAOLO VISTO DA LUDGATE HILL.
(Veduta pittoresca per mostrare l'armonia del disegno con la posizione).

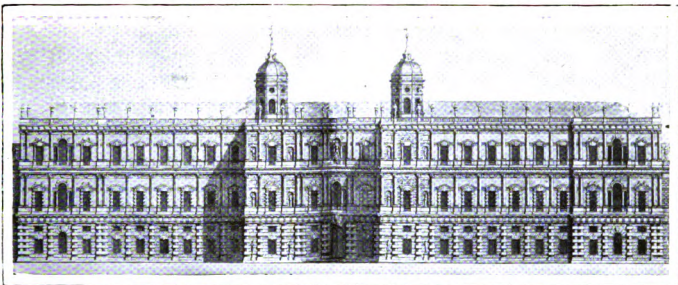


FIG. 171. — WHITEHALL, BLOCCO CENTRALE DELLA FACCIATA SETTENTRIONALE SECONDO IL PROGETTO DI INIGO JONES.

CAPITOLO VIII

IL RINASCIMENTO INGLESE — INIGO JONES E SIR CRISTOFORO WREN

L'INIZIO della architettura del Rinascimento in Inghilterra, considerata come un metodo logico e definito di disegno, appare nelle prime opere di Inigo Jones, il quale nacque nel 1573 e passò buona parte della sua gioventù sul continente. La sua carriera in Inghilterra cominciò nel 1604, ma solamente nel 1615 egli divenne soprintendente generale dei lavori pubblici e non prima del 1619 pose mano al progetto per la ricostruzione del palazzo di Whitehall. Il suo primo progetto fu quello di un palazzo relativamente modesto per Giacomo I; e questo andò gradatamente elaborandosi fino al compimento del magnifico disegno per Carlo I, che divenne da quel tempo in poi una vera miniera di concetti architettonici¹. Di quel complesso di disegni solamente la Banqueting House (casa



FIG. 172.
CHIESA DI S. PAOLO A COVENT GARDEN.
(INIGO JONES).

¹ E' sorta una polemica per accertare quale dei due disegni fosse il primo, ma nel complesso le probabilità sembrano in favore della conclusione che il più bel disegno sia posteriore.

dei banchetti) fu costruita; ed essa rappresenta forse la più soddisfacente soluzione d'un problema artistico che si possa citare. Essa doveva, internamente, essere una sala da pranzo di gran gala, con spazio per gli spettatori; ed, esternamente, rappresentare un legame fra gli edifici destinati a scopi più complicati, di maggiore altezza e di più elaborato disegno; ed appena può dirsi esagerato l'affermare che, date le circostanze, la seconda Whitehall di Jones è la più meravigliosa creazione di una sola mente che la storia della architettura ci possa offrire. Essa fu l'opera di un uomo che era stato in Italia e aveva colà imparato la grammatica dell'arte

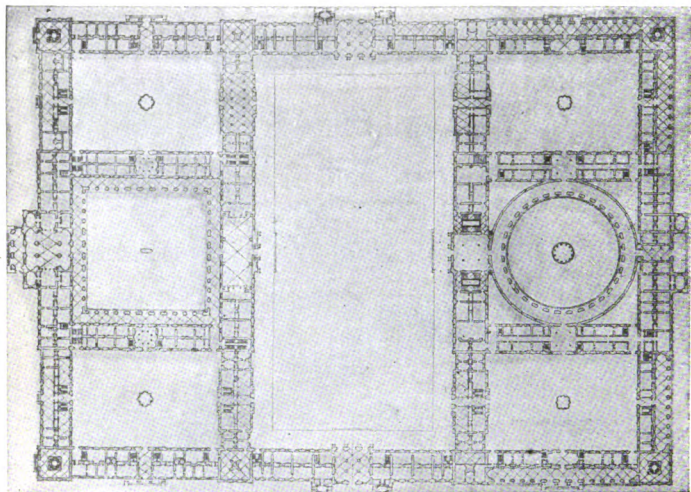


FIG. 173. — PIANTA TERRENA DI INIGO JONES PER WHITEHALL (RIDOTTA A $1/3600$).

sua, ritornando poi in patria per lanciare il progetto di un palazzo più esteso di qualunque altro nel mondo; più vario insieme e più omogeneo; ispirato al sentimento nazionale malgrado il fatto che ancora non esisteva una nazionale tradizione sulla quale potesse appoggiarsi; e, nell'effetto complessivo, grandiosamente monumentale.

Limitando il nostro esame al più imponente dei due progetti, noi vediamo che il palazzo di Whitehall era destinato a coprire un'area di 400 metri di lunghezza per 300 di larghezza; e cioè un terreno oltre quattro volte più esteso di quello ora occupato dagli esistenti palazzi del Parlamento. Esso doveva contenere sette cortili interni, dei quali quello quadrangolare centrale, attraversante

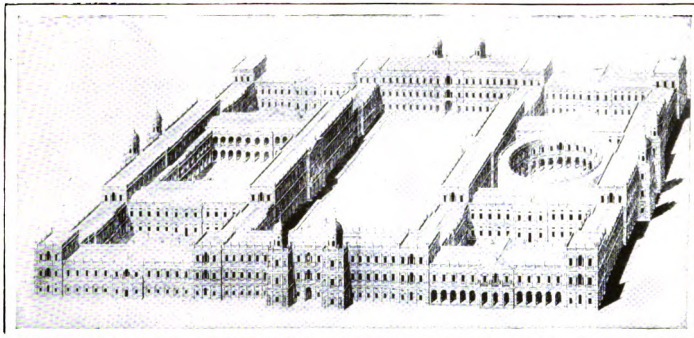


FIG. 174. — IL PROGETTO DI INIGO JONES PER WHITEHALL.
(Dalla stampa di Müller).

tutto l'edificio da Nord a Sud, doveva avere circa 266 metri di lunghezza per 126 di larghezza. Questo cortile, circondato da magnifici e svariati padiglioni, alti da 26 a 36 metri, non avrebbe avuto rivali nel mondo. Ad occidente doveva avere tre altri cortili, essendo quello di mezzo circolare ed estremamente ricco nei particolari. Anche ad oriente doveva trovarsi un seguito di tre cortili, ma tutti quadrangolari. Un solo particolare in tutto il progetto sollevò numerose critiche sfavorevoli; e fu quello di proporre a complemento del contorno superiore dell'edificio due torricelle a forma di pepaiola nel centro di ciascuna facciata. Ma Jones, come Wren, come Alfredo Stevens ed altri grandi artisti, perfezionava i suoi disegni durante la esecuzione e senza dubbio avrebbe tolto ciò che indeboliva il progetto di Whitehall avanti di averne posta l'ultima pietra. Se Carlo I non fosse stato decapitato, Londra avrebbe posseduto in Whitehall attraverso ai secoli un riscontro alla cattedrale di S. Paolo, da

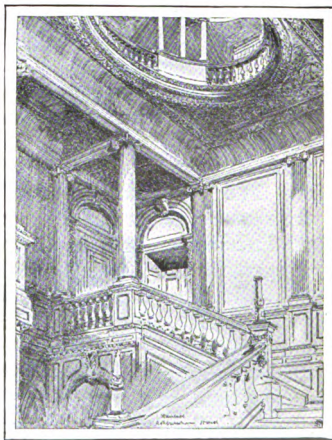


FIG. 175. — ASHBURNHAM HOUSE (SCALA)
DI INIGO JONES. (Da Blomfield).

sè solo sufficiente a toglierle la riputazione di povertà architettonica, fattale per tanto tempo. E quel progetto non era un sogno, non un « castello in aria », ma una impresa già decisa e financo incominciata, la quale abortì soltanto per avvenimenti ad essa affatto estranei. Ho detto che i progetti per Whitehall furono miniere di idee architettoniche; e infatti coloro che li conoscono, nei loro particolari possono ritrovarvi l'origine frammentaria di molti motivi che s'incontrano per le strade delle città inglesi. Uno degli esempi più caratteristici è offerto nel tentativo di stile

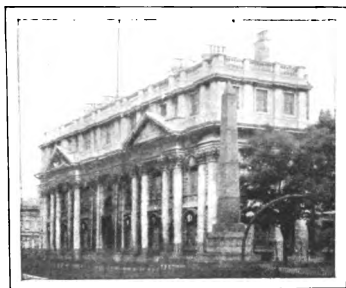


FIG. 176. — L'OSPEDALE DI GREENWICH.
(INIGO JONES).

del Rinascimento di Sir Gilbert Scott a Westminster. Nel fabbricato dell'Home Office gran parte dell'architettura consiste in frammenti del disegno delle facciate di Whitehall guastati da atroci particolari. La differenza tra la virile potenza di Jones e la debolezza di Scott, il quale lavorava ciecamente in uno stile da lui non mai assimilato, si rivela lampante nel confrontare i due basamenti: quello di Whitehall è superbo nella combinata bellezza e vigoria delle sue arcate rustiche fatte per sostenere con grazia il gran muro sovrastante; mentre il piano inferiore a formelle dello Scott è deplorabilmente debole e schiacciato.

Sopra le altre opere di Inigo Jones si fecero molte discussioni. Un buon numero di edifizî — l'Heriot's Hospital a Edimburgo, l'atrio di Santa Maria (fig. 177) e il quadrangolo interno di St. John's College a Oxford, l'Exchange a Copenhagen, tra gli altri — gli sono attribuiti senza prove e contro ogni probabilità. Ma alcune parti dell'Ospedale di Greenwich e di Wilton House a Salisbury (tra le quali le due splendide stanze conosciute col nome di semplice e doppio cubo), il Raynham Park a Norfolk, parte del Cobham a Kent (fig. 186), la



FIG. 177. — PORTALE
DI SANTA MARIA, OXFORD.
(INIGO JONES).

chiesa di S. Paolo, il Covent Garden, l'Ashburnham House a Westminster colla sua bellissima scala (fig. 175) e la porta verso il fiume (watergate) della York House nello Strand, che ancora esiste a metà sepolta al piede di Buckingham Street, sono di suo disegno. Della sua straordinaria abilità è prova il successo col quale liberò l'architettura inglese dalle stoltezze degli ingegneri tedeschi e la pose sulla via di un nuovo sviluppo, preso, è vero, in prestito dall'Italia, ma adattato così felicemente alle tradizioni inglesi che fu subito accettato e seguito dalle migliori intel-



FIG. 178. — LA CATTEDRALE DI S. PAOLO. (WREN).

ligenze della nazione per oltre cento cinquant'anni. La sua potenza speciale sta nel suo senso supremo della proporzione, nel suo disprezzo per la leggiadria fatta scopo a sè stessa e nella rara distinzione del suo stile. La sua teoria sull'architettura era che dovesse essere — adopero le sue parole — « solida, proporzionata a seconda delle regole, virile e scevra di affettazione ». E nessun uomo ha mai raggiunto più completamente di lui il proprio ideale in arte

(Blomfield). A questo debbo aggiungere che Jones aveva quel carattere finale e definitivo dei grandi artisti, che consiste nel mettere un'impronta individuale in ogni particolare del proprio lavoro; cosicchè questo, anche facendo astrazione da ogni oggettiva considerazione, si raccomanda da sè per una unità di concetto che innalza qualunque disegno alla dignità d'una creazione.

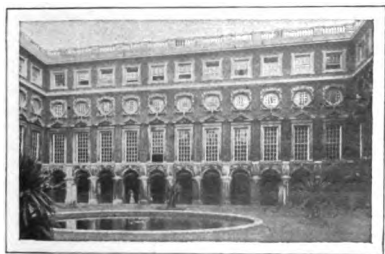


FIG. 179. — IL QUADRILATERO ORIENTALE DI HAMPTON COURT. (WREN).

Gli anni immediatamente successivi alla morte di Jones sono poveri di monumenti architettonici. Il suo scolaro e assistente

John Webb ha prodotto molto lavoro, ma per lo più degno di poca considerazione. Per un tempo egli fu occupato nel soprintendere all'esecuzione di disegni del suo maestro a Wilton House, ad Amesbury, ad Ashburnham House nel Dean's Yard (campo del Diacono) a Westminster e forse a Gunnersbury e a Greenwich. Il migliore forse dei disegni veramente suoi è quello di Thorpe Hall presso Peterborough, costruito per Oliviero St. John, e che molto richiama la dignità di forme e la felicità di proporzioni di Jones.



FIG. 180. — LA CAPPELLA DEL TRINITY COLLEGE, OXFORD. (WREN).

Ma l'architettura inglese del Rinascimento non fece un gran progresso dalla morte di Jones fino al principio dell'attività di Wren.

Cristoforo Wren nacque nel 1632. Suo padre era diacono di Windsor e suo zio, Matteo Wren, vescovo di Ely. Egli stesso fu scolaro di Busby a Westminster, *fellow commoner* nel collegio di Wadham a Oxford e *fellow* di quello di All Souls a ventun'anni.

Fu attratto nella prima gioventù verso quei campi della scienza nei quali le matematiche, l'ingegnosità meccanica, e l'abilità di adattare il sapere a fini pratici, potessero entrare in gioco; ma fu soltanto nel 1661, quando aveva già 29 anni, che entrò in diretto rapporto con l'architettura. In quell'anno egli fu nominato assistente di Sir John Denham soprintendente generale dei lavori pubblici, e poco dopo egli edificò la cappella del Pembroke College a Cambridge e il Sheldonian Theatre a Oxford. L'Ashmolean Museum gli è stato pure attribuito, ma vi sono motivi di crederlo opera di un architetto dimenticato di nome Wood. Il suo migliore disegno a Oxford è l'interno della cappella del Trinity College (fig. 180).

La grande occasione favorevole per Wren, la maggiore forse che sia mai stata concessa a un architetto, fu quella del grande incendio di Londra nell'autunno del 1666. Egli disegnò allora un magnifico piano di ricostruzione della intera città sopra



FIG. 181. — LA CHIESA DI S. STEFANO, WALBROOK. (WREN).

nuove linee, che però fu messo da parte per causa dello spirito conservatore inglese e per altre ragioni. Egli ricostruì però la cattedrale e non meno di 54 chiese alla portata del suono delle sue campane. La più famosa delle chiese a lui dovute fu quella di S. Stefano in Walbrook (fig. 181) nella quale una straordinaria dignità di aspetto fu raggiunta con mezzi semplici benchè ingegnosi. Si è voluto dire che talune cupole orientali avessero dato a Wren l'idea di quella di Santo Stefano; ma questo è improbabile, tanto più perchè esisteva una chiesa assai più vicina, quella di S. Anna a Haarlem, nella quale era espresso il medesimo concetto. S. Stefano è la migliore delle piccole chiese di Wren. La migliore tra quelle grandi è certamente la Bow Church (fig. 182) a Cheapside, nella quale il problema di adattare particolari quasi classici a un concetto generale verticale, è risolto con un successo assolutamente unico. Le cupole e le colonnate dell'Ospedale di Greenwich (figura 184) che formano una delle più note-



FIG. 182. — BOW CHURCH, CHEAPSIDE. (WREN).



FIG. 183. — LA CHIESA DI S. BRIDE IN FLEET STREET. (WREN).

voli creazioni a noi lasciate dalla architettura del Rinascimento, il monumento di Londra, la chiesa di S. Bride, Fleet Street (fig. 183), il blocco orientale del palazzo di Hampton Court (fig. 179, 185), la biblioteca del Trinity College e il Temple Bar — barbaramente demolito e asportato nel 1878 — possono pure annoverarsi fra i trionfi di Wren. Ma il suo nome sarà sempre più particolarmente collegato con la chiesa di S. Paolo che con qualunque altra sua opera, benchè la cattedrale di Londra non sia così scevra di difetti come taluni dei lavori ora enumerati. Essa fu veramente cominciata nel 1672; ma il disegno che fu eseguito non è il primo preparato dall'architetto. Altri due devono essere ricordati: l'uno fu tradotto in un modello di legno ora conservato in una camera superiore della stessa cattedrale; l'altro è un bozzetto su carta, sigillato dal Re e

conosciuto sotto il nome di « Warrant design » (disegno di garanzia). Il bozzetto rappresenta una chiesa assai inferiore, per altezza esterna, alla chiesa esistente, ma superiore quanto al piano e all'ordinamento interno generale; esso fu respinto, a istigazione del Duca d'York e forse per segreto desiderio del Re, come non adatto ai riti della chiesa cattolica. Il « Warrant design » è tale che non avrebbe potuto essere presentato seriamente. Nessun architetto di buon senso avrebbe potuto assumerne l'esecuzione; ed esso fu probabilmente più che altro un mezzo di tenere occupata la corte, mentre Wren elaborava il concetto diventato poi famigliare



FIG. 184. — OSPEDALE DI GREENWICH. (WREN).

al mondo intero. Ma la storia recondita di questi progetti è tuttavia ignota, e noi possiamo sospettare che l'intelligenza e l'« humour » di Carlo II, posto tra Roma e Londra — tra suo fratello e la corte di Francia da un lato e il popolo inglese dall'altro — abbiano avuto non poca influenza sulla commedia del « Warrant design ».

La cattedrale di S. Paolo, come ora la vediamo, ha più di un titolo plausibile per essere considerata come la grande chiesa meglio riuscita, sorta in Europa durante il Rinascimento. S. Pietro a Roma la supera certamente in ampiezza e nella maestà degli interni ordinamenti; e la cupola di Michelangelo rivaleggerebbe con quella di Cristoforo Wren se soltanto ci fosse dato vederla. Ma il disegno esteriore di S. Paolo è in complesso infinitamente migliore di quello di S. Pietro; e quanto alle altre chiese, che po-

trebbero essere citate in confronto — quali il Panteon e la chiesa degli Invalidi a Parigi e S. Isacco a Pietroburgo — sono in paragone senza importanza e mancano di quel tocco d'immaginazione che rende S. Paolo così imponente.

Oltre le sue 55 chiese, Wren costruì otto collegi, trentacinque Halls (sedi di Società, Compagnie ecc.) nella City, quattro palazzi e più di 40 altri importanti edifici.

Dopo la chiesa di S. Paolo l'opera più importante di Wren fu la ricostruzione della parte orientale di Hampton Court. Per eseguire questo lavoro egli aveva da distruggere una parte considerevole del palazzo Tudoriano, il che dobbiamo rimpiangere; ma



FIG. 185. — ANGOLO SUD-EST DEL PALAZZO DI HAMPTON COURT. (WREN).

egli quasi ci riconcilia a tale perdita con la bellezza degli edifici che costruì su quell'area; i quali, non solo sono belli, ma sono comodi, il che di rado avviene in un palazzo; e di ciò dovrà convenire chiunque abbia avuto l'opportunità di esplorarli a fondo. In nessun altro luogo il materiale qui prescelto — mattone rosso con finimenti di pietra — ha mai assunto tanta dignità. Egli aveva anche disegnato pel lato settentrionale, tra il palazzo esistente e i cancelli del Bushey Park, un magnifico accesso con cortile semicircolare sul davanti; progetto non mai eseguito. Le sue aggiunte al Trinity College a Cambridge possono quasi dirsi un palazzo. Il disegno della Biblioteca è uno dei suoi più ingegnosi, benchè non si possa negare che la trovata per la quale egli ha voluto conciliare un alto basamento esteriore con un basso piano interno, non è da accettarsi senza esitazione.

Talune delle opere di Wren furono eccentriche. Egli disegnò, per esempio, le esistenti torri dell'abbazia di Westminster, alcune chiese « gotiche » nella City e il piano superiore, singolarmente ben riuscito, di Tom Tower a Oxford; ma per quanto interessanti

tali costruzioni possano parere a uno studioso della personalità di Wren, esse non trovano posto in uno studio sulla evoluzione artistica della Nazione.

E non fu soltanto come personalità artistiche che Jones e Wren bene meritano dalla loro patria; ma perchè confermarono anche la tradizione che fece degli architetti inglesi i migliori nel mondo per disporre il piano di un edificio. Nell'ordinare le loro costruzioni, nel provvedere al facile accesso dell'aria, della luce, delle persone, in ogni parte di esse, mostrarono una libertà e un buon senso che in complesso formarono la nota dominante della archi-



FIG. 186. — COBHAM HALL, KENT.
(Qui si vede il blocco attribuito a Inigo Jones).

tettura inglese da allora [in poi. E nel dare questo giudizio noi non ci limitiamo alle loro opere compiute, ma pensiamo al gran numero di progetti, disegni, schizzi, che entrambi ci lasciarono e che illustrano l'estensione della loro potenzialità. Le principali collezioni di tali documenti sono nel Worcester College e nell'All Souls College a Oxford, a Chatsworth e nel Soane Museum.

Può appena dirsi esagerato l'affermare che nel senso dato ora al nome di architetto, Jones e Wren sono i più grandi dei quali abbiamo completa conoscenza. Le loro opere non stanno al pari delle creazioni architettoniche greche o gotiche, ma nessun altro singolo architetto può essere citato il cui genio e la cui attività abbiano avuto risultati uguali ai loro. Jones potrebbe più facilmente paragonarsi a Palladio, Wren, forse, al tipo di Mansard il Vecchio. Ma il genio di Palladio era meno virile, meno largo in comprensione, che quello di Jones; e per quanto grandi fossero i suoi successi quando il problema propostogli era semplice, noi non ab-

biamo dati per supporre che avrebbe potuto disegnare Whitehall. Dall'altro lato le doti di Mansard non possono neppure per un momento reggere il confronto coll'immensa varietà, il gusto, il senso della proporzione, il criterio, l'ingegnosità, l'abbondante immaginazione e l'impareggiabile abilità nell'adattare il piano d'un edificio alle cose circostanti, di Wren.

BIBLIOGRAFIA. — LOFTIE W. J., *Inigo Jones and Wren, or the Rise and Decline of Renaissance Architecture in England*, 1893; H. INIGO TRIGGS e HENRY TANNER, *Some Architectural Works of Inigo Jones*, folio; BLOMFIELD REGINALD A. R. A., *A history of Renaissance Architecture in England*, 8vo, 2 vol., 1897; BRITTON e PUGIN, *Public Buildings of London*, 1825; CUNNINGHAM PETER, *Inigo Jones*, 1848; ELMES JAMES, *Life and Works of Sir C. Wren*, 1823; *Sir C. Wren and his Times*, 1852; CAMPBELL COLIN, *Vitruvius Britannicus*, 1715-1725; KENT W., *Architecture of Inigo Jones*, 1727; LEONI (tradotto da I. WARE), *Architecture of Palladio*, 1715; VARDY JOHN, *Some Designs of Inigo Jones*, 1744; PHILLIMORE LUCY, *Sir Christopher Wren*, etc. 1881; WREN CHRISTOPHER (junior), *Parentalia*, 1750; WARE ISAAC, *A complete Body of Architecture*, 1756; *Designs of Inigo Jones*, 1757; MACKMURDO A. H., *Wren's city Churches*, Orpington, 1883.



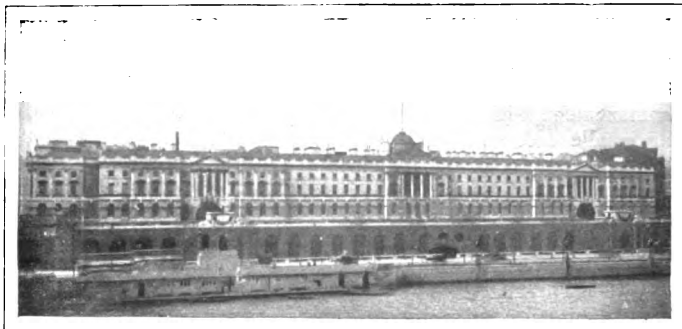


FIG. 187. -- SOMERSET HOUSE. (SIR WILLIAM CHAMBERS).

CAPITOLO IX

I SEGUACI DI JONES E DI WREN



FIG. 188.
ST. MARY-LE-STRAND,
LONDRA. (GIBBS).

JONES creò un nuovo linguaggio per l'architettura del Rinascimento; Wren gli dette flessibilità e lo completò adattandolo ai bisogni inglesi. Ma Wren fu più fortunato di Jones; egli « fondò una scuola e visse tanto da vederla fiorire; giacchè, sebbene in realtà si fosse ritirato diversi anni avanti il 1723 nel quale morì, diversi architetti erano sorti intorno a lui capaci di raccogliere e continuare le sue tradizioni » (Loftie). Essi furono: Odoardo Garman, o German, l'architetto del secondo Royal Exchange (che poi bruciò nel 1838) e di diversi altri edifizi cittadini; Captain Winde o Wynne, probabilmente un olandese, che costruì Newcastle House nel Lincoln's Inn Fields ed il vecchio palazzo di Buckingham nel St. James Park (parco di San Giacomo); Enrico Bell, di King's Lynn, dove molte opere eccellenti di lui si trovano; Talman costruttore di Chatsworth, di Thoresby (distrutta); e



FIG. 189. — IL PALAZZO DELLE HORSE GUARDS (GUARDIE A CAVALLO), WHITEHALL. (KENT).

Swallowfield, ora principalmente ricordato come uno di quelli che disturbarono gli ultimi anni di sir Cristoforo Wren¹.

Un poco più tardi vennero il conte di Burlington, Hawksmoor, Gibbs, Archer, James, Vanbrugh, Kent, Colin Campbell, Vardy, e il primo dei Bath Woods. Di questi uomini, colui che maggiormente ha interessato la posterità fu indubbiamente Vanbrugh che ebbe durante la vita il dono di farsi valere, dono che non perdettero neppure in seguito. Parlava bene, scriveva buone produzioni drammatiche, e, come architetto, era pieno di coraggio e di vigore. Sfortunatamente i suoi particolari, come quelli di Michelangelo, tendono a diventare volgari e molti dei suoi edifici sono guasti da finestre anche peggiori di quelle del piano superiore del palazzo Farnese. I suoi principali lavori sono Blenheim Palace (fig. 201, 202),



FIG. 190. — HOLKHAM HOUSE, NORFOLK. (KENT).

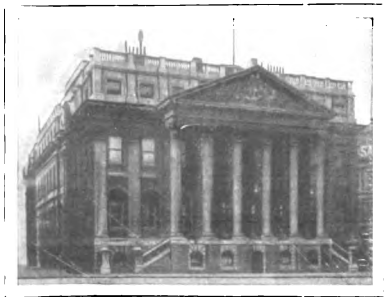
¹ « Talman, dice Blomfield, sembra esser stato il vero tipo dell'architetto ufficiale. Il suo lavoro ha l'abilità tecnica che si trova in quasi tutti gli architetti inglesi della Restaurazione e giù giù fino all'ultima parte del secolo XVIII; e cioè il suo disegno è corretto secondo le regole accettate dalla architettura classica e il suo modo di costruire è solido ma niente affatto ingegnoso ». (*Renaissance Architecture in England*, vol. II, pag. 196).



FIG. 191. — KEDDLESTON HALL, DERBYSHIRE. (PAINE E R. ADAM).

Castle Howard, Seaton Delaval (fig. 200), Grimsthorpe, e la parte peggiore dell'Ospedale di Greenwich. Tra questi, Castle Howard è di gran lunga il più gradevole, ma appena può dirsi condotto sopra un bel disegno. La sua parte migliore è il basamento della facciata sul giardino, felice tanto nelle proporzioni quanto nei particolari. Blenheim è solido, ma brutto, e in esso l'architetto si mostra deficiente in quella indefinibile facoltà, così indispensabile nella architettura domestica, alla quale diamo il nome di gusto. La sua *accentuazione*, diciamo così, è errata; robusta dove dovrebbe esser leggera, decorativa dove la severità sarebbe richiesta, semplice dove il bisogno di un po' di elaborazione si faceva sentire. Gli altri uomini nominati più sopra erano meno arditi di Vanbrugh, ma molti ebbero più gusto di lui. Lord Burlington fu autore di vari disegni eccellenti, il migliore dei quali è la sua casa in Piccadilly, la quale è ora divisa tra la « Royal Academy » e i bam-

bini nel Battersea Park. Quasi altrettanto eccellente è quello da lui fatto per il grande dormitorio della scuola di Westminster. Di Kent, suo amico intimo e o-spite perpetuo, i migliori lavori sono: Holkham House (fig. 190), il palazzo delle Horse Guards (fig. 189), quello non finito del Treasury sul lato meridionale dell'Horse Guards Parade. La facciata occidentale dell'edifizio delle Horse Guards

FIG. 192. — MANSION HOUSE, LONDRA.
(GEORGE DANCE, IL VECCHIO).

è di eccellente disegno. Quella verso Whitehall è meno riuscita perchè l'architetto non ha saputo creare un legame estetico tra le sue varie parti. Esiste una felice via di mezzo tra la completa dissimulazione e lo sfoggio sfacciato della struttura; e questa è mancata a Kent nella Whitehall, benchè l'abbia saputa trovare in St. James Park. Hawksmoor, diretto discepolo di Wren, diede due



FIG. 194. — CHIESA DI ST. CLEMENT DANES, LONDRA. (WREN E GIBBS).

disegni originali nella chiesa di San Giorgio a Bloomsbury e in Santa Maria Woolnoth alla fine di Lombard Street; e una creazione eccentrica, ma non priva di effetto nelle torri di All Souls a Oxford. Le migliori e meglio conosciute opere di Gibbs sono due chiese di Londra, St. Mary-le-Strand (fig. 188) e St. Martin-in-the-Fields, e la libreria Radcliffe a Oxford (fig. 196). Fra tutti i successori di Wren, Gibbs possedeva al più alto grado quel dono di adattare l'arte alle circostanze nel quale sir Cristoforo Wren fu impareggiabile. La chiesa di St. Mary-le-Strand, tutta raccolta in sè come una signora che si stringe nelle vesti in una folla, ha ora perduto in parte il suo significato derivante dalle primitive condizioni della località; ma, anche con dintorni

mutati, il suo disegno si stacca decisamente dalle creazioni « di routine » che troppo spesso contrassegnano lo stile dell'epoca. La libreria Radcliffe a Oxford rivela lo stesso gusto e la stessa intelligenza, e l'immaginazione non si adatta a figurarsi un edificio diverso nella stessa posizione e con il medesimo contorno. Il disegno di Gibbs per



FIG. 193. — CUSTOMS HOUSE, DUBLINO. (CANDON).

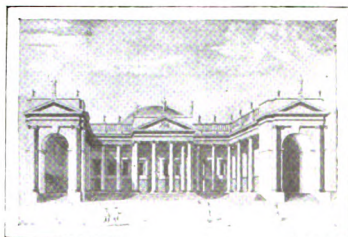


FIG. 195. — BANCA D'IRLANDA. (CASTELL).



FIG. 196 — OXFORD.
RADCLIFFE LIBRARY. (GIBBS).

mes. Ai due Dance, padre e figlio, sono dovute rispettivamente la Mansion House (fig. 192) e la distrutta prigione di Newgate. Quest'ultima era veramente di bel disegno e la sua scomparsa fu un disastro per Londra malgrado i suoi poco piacevoli ricordi.

Wren ed i suoi immediati successori avevano in quel periodo di tempo supplito in modo così completo ai bisogni dell'Inghilterra in fatto d'architettura grandiosa, che la generazione apparsa nel mondo insieme all'arrivo dei Re Annoveriani, non trovò

la Senate House a Cambridge non fu mai completamente eseguito; e ciò che ora vediamo non rappresenta che il terzo di ciò che in origine era stato progettato. Le principali opere di Colin Campbell sono: Mereworth nel Kent, Houghton a Norfolk e Wanstead in Essex ora distrutto. Di Archer abbiamo Cliveden House e la chiesa di S. Giovanni a Westminster detta « la tavola di cucina rovesciata »; di James, quella di S. Giorgio in Hanover Square; e di Vardy l'eccellente facciata verso il parco di Spencer House (figura 199) in Saint James.



FIG. 197.
TOWN HALL, ABINGDON.

relativamente che poco da fare. Fra la morte della regina Anna e la fine del XVIII secolo furono invero innalzate molte belle case di campagna e molte chiese metropolitane, ma la riedificazione di Somerset House fu la sola opera nazionale di qualche notevole importanza. A questa affermazione offre però una ec-



FIG. 198. — CASINO PRESSO DUBLINO.
(SIR WILLIAM CHAMBERS).

cezione collettiva la creazione della città di Bath, per opera dei due Woods, padre e figlio, la quale, senza offrire disegni di merito cospicuo, è però ricca di felici combinazioni e di gradevole architettura. Il migliore disegno isolato è però forse quello del Guildhall, dovuto a Baldwin successore dei Woods. A questo furono poi fatte aggiunte di ottimo gusto dal defunto James Brydon. La costruzione del Blenheim Palace, opera di sir John Vanbrugh, può forse essere chiamata una impresa nazionale, sebbene l'opinione che essa fosse un dono liberale della nazione al grande Duca, non abbia le basi sicure che noi vorremmo.



FIG. 199. — SPENCER HOUSE, ST. JAMES, LONDRA. (VARDY).

La grande opportunità nazionale del secolo venne con la riedificazione di Somerset House avvenuta al principio del suo ultimo quarto. Questa opera di Chambers è stata oggetto di molte critiche principalmente perchè egli non ha saputo trarre per essa tutto il profitto offertogli dalla grande occasione. Il fabbricato posto tra il gran cortile e lo Strand non merita che lode; ma la lunga facciata sul fiume (fig. 187), per quanto buona, avrebbe potuto raggiungere un effetto tanto maggiore di quello ottenuto, che la nostra gratitudine all'architetto non può darsi senza riserva. Il terrazzo che le sta dinnanzi è troppo largo e riduce l'altezza dell'edificio; e la cupola piatta benchè ben proporzionata rivela la meschinità del materiale. Un piccolo, poco noto, ma squisito disegno di Chambers è il Casino presso Dublino



FIG. 200. — SEATON DELAVAL. (VANBRUGH).



FIG. 201. — PROSPETTO DI BLENHEIM. (VANBRUGH).

(fig. 198), fabbricato per il primo conte di Charlemont. Dublino stessa è piena di bei lavori che devono molto alla ispirazione di lui. La Custom House (casa della dogana) di Gandon, suo scolaro, è una graziosa composizione. L'edificio detto Four Courts (quattro corti), che deve pure la sua esistenza a Gandon, ha un'austera grandiosità, e le aggiunte fatte da lui al palazzo del Parlamento, ora Banca d'Irlanda, sono degne del rimanente. Il quadrilatero principale del Trinity College fu costruito da Mayer su disegni di Chambers.

Molte bellissime opere in Dublino e in generale nell'Irlanda, si possono attribuire agli scolari dei fratelli Adam nei quali si impersona l'ultima forza viva del Rinascimento inglese prima che il periodo archeologico prendesse voga. In Londra gli Adam, dei

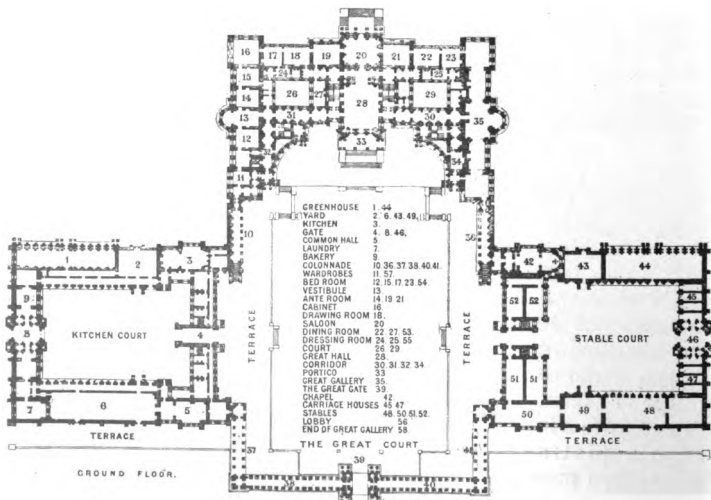


FIG. 202. — PIANTA DI BLENHEIM. (VANBRUGH). Scala circa 1 : 2760.

quali Roberto fu la mente regolatrice, costruirono l'Adelphi, due lati di Fitzroy Square, la maggior parte di Portland Place e molte case isolate di gran merito come quella della signora Montegu nel Portman Square. Una curiosa mancanza di pace interiore segna l'arte di questi moderni *ἀδελφοί*. Come ornattisti essi erano raffinati all'eccesso perchè vedevano nella decorazione una bellezza superficiale paragonabile ai galloni d'oro d'un sergente maggiore. Come architetti sono spesso, dall'altro lato, ultra arditì, rivelando una ingegnosità errata nello sforzo di stendere una vernice monumentale sopra una costruzione frivola e nel nascondere molti piccoli particolari sotto una grande maschera non corrispondente al loro modo di sentire. Dal che risulta che riuscirono più soddisfacenti nelle opere per le quali diedero disegni monumentali con poca o nessuna ornamentazione.

Essi eseguirono molti buoni lavori a Edimburgo, tra i quali i migliori sono forse Charlotte Square, la Register House e il « College » (fig. 203), al quale è stata fatta un'ottima aggiunta con la cupola di sir Rowand Anderson. Nel Sud le migliori loro opere sono forse Kenwood, Luton House e la vecchia Mansion — ora però, credo, rimossa — a Bryanston Park, Dorset. Nel maggior numero di questi edifici abbiamo da lamentare una mancanza di

coerenza tra le dimensioni e la semplicità della architettura, quanto all'insieme, e la complicata minuzia del sistema di decorazione. Kedleston Hall nel Derbyshire si deve a tre architetti, dei quali J. Paine — il cui ritratto dipinto da sir Joshua Reynolds è a Oxford — merita probabilmente la maggiore considerazione. Ma



FIG. 203. — IL « COLLEGE », EDIMBURGO.
(R. ADAM E SIR ROWAND ANDERSON).

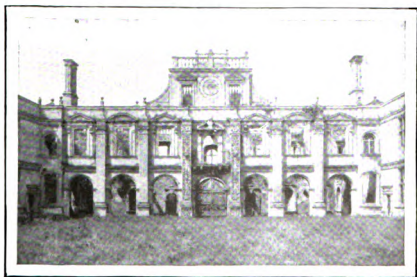


FIG. 204. — KIRKBY HALL, NORTHANTS.

Roberto Adam fu quello che la condusse a compimento. Roberto Adam e i suoi fratelli furono qualche cosa più che architetti, poichè furono autori di un movimento nell'arte del disegno che venne a riflettersi in ogni oggetto d'uso domestico non esclusivamente destinato a scopo di utilità; e non è esagerazione il dire che le loro idee guidarono le arti domestiche in queste isole da circa il 1775 fino al principio della lunga pace, cioè al 1815.

BIBLIOGRAFIA. — Tutte le opere citate pel Cap. VIII e più: ADAM ROBERT e JAMES, *Works*, 1778; ADAM ROBERT, *Ruins of the Palace of the Emperor Diocletian at Spalato*, 1764; ADAMS M. B., *Old English Houses*, 1888; ALDRICH HENRY, *Elementa Architecturae Civilis*, 1789; BELCHER J. e MACARTNEY M., *Later Renaissance Architecture in England*, 1897; BIRCH G. H., *London Churches of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, 1896; BULMER G., *Architectural Studies in Yorkshire*, 1887; CHAMBERS SIR WILLIAM R. A., *Treatise on the Decorative part of Civil Architecture*, 1791; EVELYN JOHN, *The Whole Body of Ancient and Modern Architecture*, 1686 [Trans. from Fréart Roland]; GIBBS JAMES, *Bibliotheca Radcliviana*, 1747; *A Book of Architecture*, 1728; GOTCH J. A., *Buildings erected by Sir Thomas Tresham*, 1883; GWILT JOSEPH, *Encyclopædia of Architecture* (W. Papworth's edition, 1876); MULVANEY THOMAS, *Life of J. Gandon*, 1846.





FIG. 205. — IL PALAZZO DEL PARLAMENTO. (SIR CHARLES BARRY).

CAPITOLO X

IL RISVEGLIO CLASSICO E GOTICO

L'ONDATA di devozione verso ogni cosa classica che corse il continente europeo sul finire del XVIII secolo, inghiottì nel suo risucchio l'architettura inglese distruggendola; e mentre gli eredi delle tradizioni di Jones e di Wren sparivano a poco a poco, gli eruditi e gli archeologi venivano a surrogarli. Il movimento classico aveva forse già avuto principio con le ricerche di Giacomo Stuart e di Niccolò Revett e con la pubblicazione delle loro *Antiquities of Athens* nel 1762; e Stuart costruì una casa in St. James Square che fu probabilmente il primo risultato concreto di quel movimento. Ma senza l'impulso dato dalla rivoluzione francese e la voga che essa diede a qualsiasi reminiscenza classica, l'eclissi dei vecchi tipi e delle idee tradizionali non sarebbe mai stato così completo nè così disastroso come fu.

Disastroso fu davvero in molti sensi; poichè mise in moda uno stile di costruzione non adatto alle abitudini del popolo inglese nè al clima dei nostri paesi; creò una tendenza alle riproduzioni del passato; abbassò



FIG. 206. — ST. GEORGE'S HALL, LIVERPOOL. (ELMES).



FIG. 207. — GRANDE SALA (HALL) NEL PENRHYN CASTLE. (HOPPER).

il gusto ; sostituì l'archeologo all'artista ; e finalmente guastò la costruzione in sè stessa perchè chi copia generalmente tende a adoperar materiale di qualità inferiore ¹. Quest'ultimo danno potrebbe però quasi chiamarsi un bene mascherato, perchè i mattoni e lo stucco che così largamente furono posti in opera negli edifici pseudo-classici del principio del secolo XIX rendono facile il compito di disfarsene per sostituirvi qualche cosa di meglio.

Durante tutto il lungo periodo che corse tra la costruzione di Somerset House e quel ritorno alle tradizioni di Jones e di Wren che segna la

fine del XIX secolo, l'architettura inglese perdette ogni carattere di naturalezza e di sincerità. Gli edifici erano disegnati da uomini condannati a tenere un occhio aperto sulle condizioni artificiali loro imposte e l'altro sulla natura del caso da trattarsi, i quali nella prima metà del secolo si sforzavano di costruire le migliori chiese,



FIG. 208. — CHIESA DI S. GIORGIO, DONCASTER. (SIR G. G. SCOTT).



FIG. 209. — MUNICIPIO (TOWN HALL) DI MANCHESTER. (WATERHOUSE).

¹ Fu perfino seriamente proposto, nello slancio del classico risveglio, di trasformare in stile greco il gotico di Oxford per mezzo di colonne, basamenti e pilastri di stucco !

case, stazioni ferroviarie, ecc. ecc., mantenendosi obbedienti alle regole doriche o joniche; e nella seconda subivano l'incubo dei precedenti stabiliti dai costruttori delle cattedrali del XIII, XIV e XV secolo, modificati e complicati da esempi raccolti nei vari centri architettonici del continente europeo. Col procedere del tempo si trovarono meglio sotto questa seconda tirannia che sotto la prima; e i migliori risultati del risveglio gotico sono anche certamente le cose più perfette alle quali abbia mai condotto in arte la tendenza, diciamo così, antiquaria. Essi superano di molto anche le migliori produzioni del pseudo-classicismo e si potrebbero anzi chiamare *troppo* buone; cioè tali da indurre forse in un lontano futuro qualche erudito Nuovo Zelandese a ritenerle vere e proprie reliquie dei buoni secoli gotici.

Ma il trattare tutte queste galvanizzazioni di cose morte come parti essenziali del vero movimento dell'architettura britannica sarebbe assurdo. Esse sono anzi divagazioni da quel movimento e ne inceppano il progresso. Infatti l'intero periodo nel quale si produssero fu battezzato da un distinto professore col nome di « Caos »; e noi non abbiamo qui altro compito che quello di notarne l'esistenza, citando alcuni veri artisti che a dispetto delle circostanze affermarono la loro individualità, ed enumerando alcune delle migliori opere loro.

Tra i principali edifizii del risveglio classico sono da notarsi: la chiesa di S. Pancrazio che, tolto il campanile, sarebbe all'esterno una buona imitazione di un tempio greco; la Banca d'Inghilterra; il Museo Britannico; l'in-



FIG. 210. — SALA CENTRALE NELLE « LAW COURTS ». (STREET).



FIG. 211. — CAPPELLA NELL'EXETER COLLEGE. (SIR G. G. SCOTT).



FIG. 212. — L'ENTRATA SULLO STRAND DELLE « LAW COURTS ». (STREET).

comprensibile lo spirito del quale è informata.

Al risveglio classico ne seguì un altro fondato sul Rinascimento italiano che differiva da quello iniziato da Inigo Jones, essendo una traduzione letterale di quello stile e non una interpretazione di esso in linguaggio veramente inglese. Esso tendeva a collocare nelle vie di Londra una serie di edifici che sarebbero

gresso di Euston Station; l'Athenæum Club; gli archi a Hyde Park Corner; il Fitzwilliam Museum a Cambridge; diversi edifici pubblici a Edimburgo e a Glasgow; St. George's Hall a Liverpool. Quest'ultima, dovuta ad un giovane architetto di nome Elmes, è forse il più felice adattamento di modelli classici a cose moderne che sia ancor stato fatto in Europa; e se la sorte lo avesse collocato in un clima caldo e in una città libera dal fumo, sarebbe a quest'ora famoso in tutto il mondo. Ma l'architettura greca richiede sole smagliante perchè sia



FIG. 213. — CAPPELLA DEL KEBLE COLLEGE, OXFORD. (BUTTERFIELD).



FIG. 214. — CHIESA DI S. GIOVANNI EVANGELISTA NEL RED LION SQUARE. (PEARSON).

stati al loro posto in quelle di Roma o Firenze o anche sulle sponde dei canali veneziani. Gli esempi principali di questa maniera si trovano nelle opere di sir Charles Barry (Bridgewater House, Reform Club, Travellers' Club, Halifax Town Hall, 10 Kensington Palace Gardens); in quelle di C. R. Cockerell (University Galleries a Oxford, Sun Fire Office, Threadneedle Street); e in quelle di sir James Pennethorne, dei due Smirkes e di altri.

Colui al quale è originariamente dovuto il risveglio gotico in Inghilterra fu certamente Horace Walpole, il quale elaborò lentamente il suo edificio di Strawberry Hill tra il 1760 e il 1770. Egli era stato naturalmente preceduto da Wren, il cui stile semi-gotico era però dovuto a tutt'altro che al desiderio di infondere nuova vita in una forma d'arte già spenta. Strawberry Hill inaugurò una moda che poco a poco si trasformò in un serio movimento, per il quale su tutto il paese si andarono disseminando case e chiese che portavano le supposte gotiche impronte: finestre ad arco acuto, guglie acuminate, smerlature ecc. ecc. Ma intanto i giovani s'erano andati via via ammaestrando, e,

quando appunto il movimento compieva un secolo di vita, essi si trovarono padroni dell'arte loro e pronti a spezzare una lancia con i veri vecchi architetti gotici.

Durante il periodo di preparazione furono compiute alcune opere che non devono esser passate sotto silenzio. La chiesa di S. Luca a Chelsea veniva costruita e considerata allora come un meraviglioso saggio di stile perpendicolare; il castello di Windsor era rimodellato, quasi ricostruito, da sir Jeffrey Wyatville, il quale eseguì il suo difficilissimo compito con miglior successo di quanto fosse da aspettarsi. Il vecchio palazzo di Westminster era stato distrutto dal fuoco e sostituito dal suo sfarzoso successore; e questa impresa, grazie alle facoltà organizzatrici del Barry, al sapere archeologico di Pugin e al gusto di entrambi, finì nel miglior risultato che mai fosse stato raggiunto in condizioni consimili. Visti con gli occhi dell'archeologo purista, i palazzi del Parlamento furono disegnati



FIG. 215. — DISEGNO PER IL CAMPANILE DI CHRIST CHURCH, OXFORD. (BODLEY).



FIG. 216. — MONUMENTO A WALTER SCOTT, EDIMBURGO. (KEMP).



FIG. 217. — PORTALE DELLA CATTEDRALE DI WESTMINSTER. (BENTLEY).

nata. Un palazzo posto sulle rive di un fiume, ma separato da questo per mezzo di un muro, somiglia ad un bagnante che non osa toccar l'acqua coi piedi.

Mentre si ultimavano i palazzi del Parlamento, il risveglio gotico aveva proceduto tanto innanzi che già lo stile nel quale essi erano stati ideati era messo all'indice dai più giovani architetti; questi, avendo mentalmente ripercorso tutto il campo dell'architettura ad arco acuto, erano venuti nella convinzione che i veri principii di essa non fossero rintracciabili se non negli edifizii del XIV secolo; e per un certo tempo questa credenza regnò sovrana,

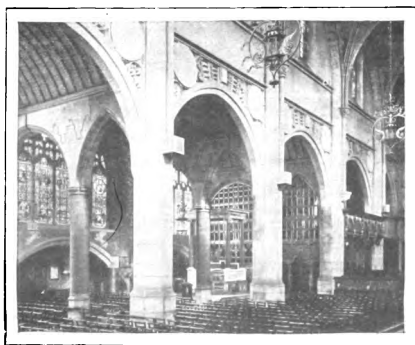


FIG. 218. — CHIESA DELLA TRINITÀ, SLOANE STREET. (SEDDING).

almeno un quarto di secolo troppo presto e mancano di gotica franchezza e di varietà; ma sono straordinariamente ben disposti, grandiosi, e nei particolari — compresi quei due magnifici che sono le due grandi torri — pieni di bellezza. Il maggior errore di Barry — dal suo stesso punto di vista — fu forse il non aver portato il corpo centrale della facciata verso il fiume fino all'orlo del terrazzo, collegandolo coll'acqua per mezzo di una grande scali-

benchè taluni divagassero in cerca di divinità straniera nel gotico della Germania, di Venezia, della Spagna.

Mettendo da parte Pugin che fu il precursore, i primi ad attrarre l'attenzione verso l'epoca in cui fu messa l'ultima pietra alla Victoria Tower (1860-61) furono quelli ai quali in avvenire sarà dato il merito della felice imitazione dell'architettura gotica in Inghilterra.

Essi furono: Raffaello Brandon, l'architetto della chiesa di Irvingite in Gordon Square; G. E. Street, quel demone di energia al quale dobbiamo le Law Courts (fig. 210-12), le aggiunte alla cattedrale di Bristol e un disegno gotico per la National Gallery; Butterfield, il creatore della chiesa di All Saints (Ognissanti) in Margaret Street e del Keble College a Oxford (fig. 213); Pearson, l'architetto della cattedrale di Truro, della chiesa di S. Giovanni Evangelista nel Red Lion Square (fig. 214) e dell'atrio settentrionale di Westminster Abbey; Burges, del quale le opere più importanti sono: la cattedrale di St. Finn Bar a Cork e il castello di Cardiff; sir Gilbert Scott, il più attivo di tutti, che si mostra sotto la sua luce migliore nell'interno della cappella di Exeter College (fig. 211), nella chiesa parrocchiale di Doncaster (figura 208), in quella di S. Michele in Amburgo, e nella cattedrale di S. Maria a Edimburgo; Brooks, che è ben rappresentato dalla chiesa di S.^a Colomba, N. Londra; Bodley, l'architetto della chiesa di Eccleston, il più simpatico e il meglio ispirato di tutti, del quale il bel progetto per il campanile di Christ Church in Oxford non è ancora ter-

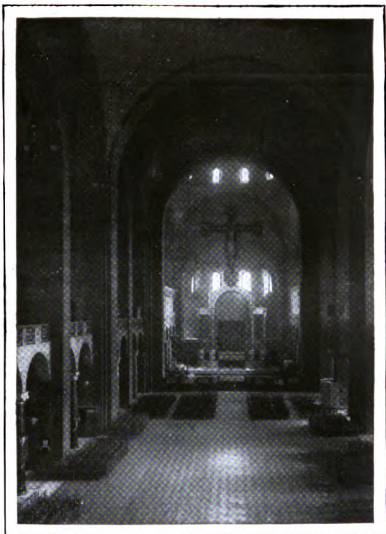


FIG. 219. — NAVATA DELLA CATTEDRALE DI WESTMINSTER. (BENTLEY).

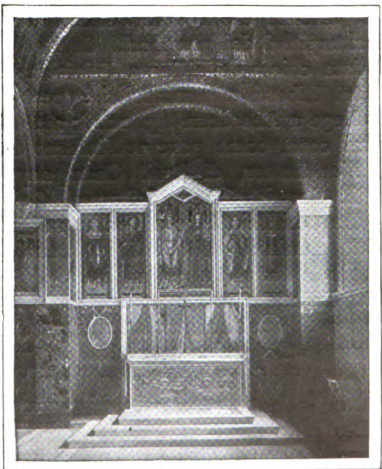


FIG. 220. — CAPPELLA BRAMPTON, CATTEDRALE DI WESTMINSTER.

minato (fig. 215); Goldie, l'architetto di S. Vincenzo a Cork; e sir Arthur Blomfield, che ha costruito la nuova navata di S. Salvatore a Southwark e molte chiese; e altri in gran numero.



FIG. 221. — BIBLIOTECA RYLANDS, MANCHESTER. (BASIL CHAMPNEYS).

Oltre questi, taluni vi furono che si servirono delle forme gotiche in modo più libero e più arbitrario e generalmente con riuscita negativa. Tra questi il più cospicuo fu Alfredo Waterhouse, che, colla sua energia e la sua abilità negli affari, raggiunse una voga alla quale davvero non gli davano diritto i suoi doni puramente artistici. Oxford, Edimburgo, Manchester (fig. 209) e Londra hanno sofferto degli effetti della sua operosità.

L'ultima fase del risveglio gotico è un eco del caos Tudoriano. Il particolare gotico vi è messo in opera in modo prepotente e arbitrario, troppo spesso con assoluta

indifferenza all'estetica, e a quella logica articolazione per la quale una forma deriva naturalmente da un'altra. Nulla per esempio è più infelice che i trafori di certe finestre, nè più irragionevole che i riempitivi dei pennacchi degli archi, nelle navate della troppo lodata chiesa della Santa Trinità a Chelsea (fig. 218) dovuta a Sedding. Libertà non minori si è preso Mackenzie nel suo Marischall College a Aberdeen (fig. 222); ma qui un senso di bellezza governa ogni cosa, come pure nell'interno della Ryland's Library (fig. 221) a Manchester, di Basil Champneys e nel disegno per l'esterno della Scottish National Portrait Gallery di sir Rowand Anderson.

Le oscillazioni della moda nel risveglio gotico sono singolari. Esso cominciò collo stile perpendicolare, discese — o risalì — fino alle forme più primitive dello stile archi-acuto, e quindi con non minore costanza rifece la via percorsa, per ricadere ora di nuovo in quella mescolanza di gotico e di rinascimento nella quale il vero stile gotico trovò la sua prima morte. In complesso l'architetto moderno che forse è riuscito meglio d'ogni altro in quel libero — e vorrei quasi dire irresponsabile — uso delle forme miste che prima prevalsero nelle epoche Elisabettiana e Giacobina, è T. G. Jackson, l'ingegno del quale è dotato di una mirabile elasticità. I suoi lavori a Oxford — ed altrove — sono una singolarmente felice continuazione delle tradizioni locali.

Il risveglio classico — come quello gotico — sopravvive oggi in un certo numero di edifizii nei quali le sue forme sono messe in opera con tutta la libertà compatibile con la loro genesi, e con una flessibilità affatto nuova. Di questo uno dei migliori esempi ci è dato dal nuovo edificio per la Compagnia d'assicurazioni di Glasgow (fig. 223) in Euston Square, dovuto al prof. Beresford Pite, nel quale la severità greca è rianimata da qualche elemento nuovo sapientemente innestato sul concetto fondamentale antico.

E' qui forse il luogo di notare il fatto che durante tutte queste risurrezioni non mancarono le proteste di chi sosteneva che l'architettura, come ogni altra arte, e forse più di ogni altra, dovrebbe esprimere il pensiero vivente del proprio tempo. Tale affermazione è così indiscutibile da parer quasi troppo ovvia; giacchè nessuna architettura seriamente intesa può esimersi dall'esprimere l'epoca propria. Quando l'erudizione classica e l'archeologia formano la preoccupazione intellettuale dominante di una generazione, esse trovano necessariamente la loro manifestazione anche nell'arte e diventano, in certo modo, documenti valevoli per l'avvenire. E così avviene per le ricostruzioni. In una età di ricostruzioni dobbiamo ricostruire; ma prima di metterci all'opera cerchiamo almeno d'indagare le ragioni di ognuno dei casi da contemplare. Se un esemplare di architettura è famoso per talune qualità che non gli si possono restituire — quali le sue relazioni con l'ambiente o la gloria che gli è conferita dal tempo — lasciamolo in pace. Ma se è famoso per la bellezza del suo disegno — come la torre dell'Angelo a Canterbury — o per il posto che occupa in un gruppo di edifizii — come il campanile di Venezia — la migliore ricostruzione possibile ci è chiaramente imposta. L'ottenuta o la mancata riuscita nell'intento sarà giudicata dalla posterità e farà parte della permanente impronta dell'età nostra.

La morale di tutto ciò è che a poco serve il tentativo di imporre all'arte principii che non sono conformi al carattere intellettuale

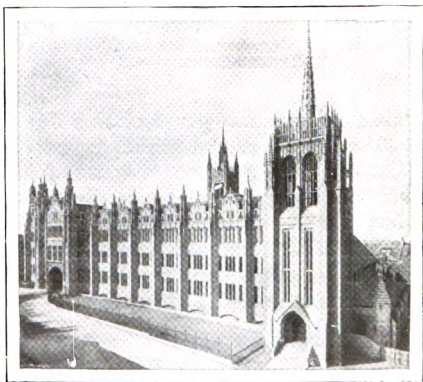


FIG. 222. — MARISCHALL COLLEGE, ABERDEEN.
(MARSHALL-MACKENZIE).

del tempo suo. Il XIX secolo fu in complesso un secolo di fine critica e di indagine, tendente più a scoprire le cause delle cose che a produrre nuovi risultati; e in molta della sua arte, specialmente in quei rami che hanno maggior contatto con l'erudizione, predominavano ispirazioni piuttosto scientifiche che estetiche. E' perciò che, mentre tentiamo di delineare il naturale inconscio sviluppo della architettura inglese, esso ci è utile solamente per quel tanto di luce che getta sopra il carattere e le abitudini mentali inglesi.



FIG. 223. — EDIFIZIO DELLA ASSURANCE COMPANY, GLASGOW. (BERESFORD-PITE).

Una delle più salienti particolarità che esso rivela è sgraziatamente un difetto: quello della instabilità. L'istinto dei Francesi, o forse un loro ragionato proposito, è il mantenersi fedeli a tutte le feconde sorgenti della loro tradizione; e questa è stata ed è tuttavia una delle principali cause della loro generale supremazia nella vita dell'arte in genere. Un architetto francese che si propone un problema da risolvere s'accontenta di servirsi di ciò che è diventato il linguaggio nazionale, in cui introduce soltanto le modificazioni imposte dalle condizioni speciali. Da questo risulta che le sue forme hanno una naturale con-

tinuità, un processo per così dire di filiazione dall'una all'altra, che non è e non fu mai qualità spiccata dell'arte costruttiva inglese. Il fatto che noi abbiamo le qualità dei nostri difetti è soltanto in parte una consolazione; e il possedere un certo numero di costruzioni nelle quali un metodo eclettico è stato messo in opera con straordinaria bravura, costituisce uno scarso compenso alla assenza di un corpo di arte omogenea, simile a quello della architettura francese del Rinascimento.

BIBLIOGRAFIA. — BARRY REV. A., *Life and Works of Sir Charles Barry*, London, 1867; HITTOFF, *Notice historique et bibliographique sur la vie et les œuvres de Sir Charles Barry*, Paris, 1866; PUGIN E. W., *Who was the Art Architect of the Houses of Parliament?*, London, 1867; BARRY REV. A., *The Architect of the New Palace of Westminster*, London, 1868; PUGIN A. W. N., *An Apology for the Revival of Gothic Architecture in England*, London, 1813; *State of Ecclesiastical Architecture in England*, London, 1843; *The true principles of Pointed or Christian Architecture*, London, 1841; FERREY, *Recollections of A. W. Pugin*; WATERHOUSE PAUL, *Life and Works of Augustus Welby North-*

more Pugin, in the *Architectural Review* for 1897; *The Ecclesiologist* for 1852; SCOTT SIR G. G., *Personal and Professional Recollections*, London, 1879; STREET A. E., *Memoir of G. E. Street*, London, 1888; EASTLAKE C., *The History of the Gothic revival*, London, 1872; COOPER e WILSON, *The Works of John Sedding*, in the *Architectural Review* for 1897; NEWBERRY J. E., *The Works of J. L. Pearson R. A.* in the *Architectural Review* for 1896; SÉDILLE P., *Architecture moderne en Angleterre n. d. The Architectural Review*, passim, vol. I a XVIII.

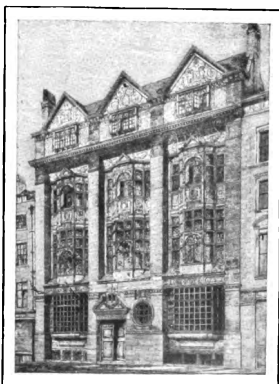


FIG. 224. — NEW ZEALAND CHAMBERS
(SEDE DEGLI AFFARI DELLA NUOVA ZELANDA).
(NORMAN SHAW).
V. cap. seguente.



FIG. 225. — LA « TOWN HALL » (PALAZZO MUNICIPALE), BELFAST.
(SIR E. BRUMWELL-THOMAS).

CAPITOLO XI

IL MODERNO RINASCIMENTO

PARLANDO in modo generico possiam dire che il risveglio gotico prevalse tra noi per circa una generazione, dopo la quale gli divenne rivale quello che fu chiamato « stile *Regina Anna* » composto di vari caratteri derivanti da Inigo Jones, da Wren, dai loro seguaci e dagli architetti del Belgio e dell'Olanda. Il primo edificio della nuova maniera che attirasse molta attenzione fu quello delle « *New Zeland Chambers* » in Leadenhall Street (fig. 224) opera di Riccardo Norman Shaw, architetto di genio da allora in poi riconosciuto come capo del nuovo movimento. Il suo secondo lavoro importante in Londra fu l'ufficio d'assicurazioni all'incontro di S. James Street con Pall Mall, nel quale l'influenza fiamminga è molto spiccata. Dopo un lungo intervallo a



FIG. 226. — IL PICCADILLY HOTEL.
(NORMAN SHAW).

questo seguì l'altro impropriamente denominato « *New Scotland Yard* », che rappresenta un tentativo più robusto e di tipo più in-

glese; ed a questo ancora, dopo molti anni, quei disegni per il rinnovamento di tutto un distretto di Londra, dei quali i più notevoli risultati sono ora il Gaiety Theatre (fig. 230) e il Piccadilly Hotel (fig. 226). Nel frattempo Shaw aveva lavorato con molta attività nella campagna e costruito un gran numero di residenze signorili, nelle quali erano fusi insieme, con rara perizia, vigoria ed originalità, motivi tolti da « Châteaux » francesi, da « Hôtels de Ville » belgi e da edifici del primo Rinascimento inglese. L'andamento generale dell'arte sua prese le mosse da questo pittoresco eclettismo per giungere a risultati in migliore armonia col genio di Inigo Jones.



FIG. 227. — KINMEL PARK. (NESFIELD).

E in tale movimento egli trascinò seco tutta l'architettura inglese; cosicchè alla fine i nostri migliori architetti, che sono per lo più suoi discepoli, sembrano essersi fermati alla convinzione che la loro vera via sia quella di tornare al sentiero tracciato da Inigo Jones e da Wren e di sviluppare quella forma di stile Palladiano che le opere di quegli artisti dimostrarono essere la più adatta ai nostri bisogni, al nostro carattere, al nostro clima; infatti durante gli ultimi dieci o quindici anni molti edifici importanti furono costruiti in Londra e nelle provincie, in una forma che può veramente chiamarsi legittima derivazione dei nostri due grandi architetti.



FIG. 228. — IL NUOVO « COLLEGE OF SCIENCE » A SOUTH KENSINGTON. (SIR ASTON WEBB).

Non è possibile dare, dentro i limiti a noi prescritti, anche una semplice lista di tutti questi edifici; e noi dobbiamo accontentarci di nominarne alcuni dei meglio riusciti. Al sig. Belcher, ben noto per la flessibilità delle sue facoltà di disegnatore, sono dovuti: l'Istituto dei « Chartered Accountants » (ragionieri diplomati) (fig. 231) e la Electra

House (fig. 233), entrambi nella City, come pure diversi altri, nei quali però fa capolino qualche cosa che accenna ad una nuova maniera, do-



FIG. 229. — IL WALDORF HOTEL.
(MARSHALL-MACKENZIE).

sarebbe libero di fare progetti a piacer suo; ma per ora un uomo di tali facoltà non è ancora comparso nel mondo e anche il più ardito innovatore si è trovato costretto ad accogliere parti dell'an-



FIG. 230. — IL « GAITY THEATRE ».
(NORMAN SHAW).

vuta, a quanto pare, a recondite predilezioni per la nuova arte germanica. I più recenti esemplari ne sono: la bottega Mappin in Oxford Street, l'edificio della Medical Association nello Strand e l'Ufficio all'angolo nord-ovest di St. James Street che consacra all'Assicurazione l'ultimo angolo di quella « celebre altura ». La principale obbiezione a questi disegni è basata sui confini pratici della mente umana: se un singolo architetto potesse inventare da sè per intero un nuovo stile, dai principii che devono informarlo fino agli ultimi particolari decorativi, egli stringendolo a prendere un significato diverso da quello originale e sostituendo il proprio *sic volo* a qualunque intelligibile rapporto tra forma e concetto. Qua e là nelle vie di Londra si trovano indicazioni che questo ultimo stile ha fatto qualche proselite; ma il metodo più tradizionale si afferma nella Corte Criminale centrale del defunto signor Mountford, nel Waldorf Hotel (fig. 229) del sig. Marshall Mackenzie, e in molti altri edifici che rapidamente vanno trasformando l'aspetto delle nostre strade.

Un importante gruppo di edifici è derivato da quel recente slancio di operosità uf-

ficiale che forse sarà nel futuro considerato come il miglior titolo del governo alla nostra gratitudine tra il 1895 e il 1906. Il signor William Young si fece conoscere per i lavori eseguiti a Gosford nel Midlothian, a Culford nel Suffolk e a Glasgow. La sua Town Hall (fig. 232) in quest'ultima città non è del tutto soddisfacente perchè la facciata principale scapita al paragone delle laterali; ma nel complesso l'edifizio è magnifico all'interno e all'esterno, senza essere nè volgare nè sopraccarico. Quando fu deciso di toglier di mezzo quella specie di miserabile piccio-
naia destinata per tanto tempo a servire per il War Office (Ministero della Guerra) e di sostituirla un palazzo nel Whitehall, la risoluzione di commettere il lavoro ad un architetto che avesse fatto le sue prove non sorprese alcuno; giacchè il palazzo dell'Ammiragliato, dovuto ad un concorso, aveva bensì fornito Londra di un ufficio assai conveniente, ma le aveva anche fatto dono d'un pessimo saggio di architettura. Così a Young fu affidato il War Office, e J. C. Brydon, un altro scozzese, ebbe la commissione del gruppo di uffici per il Board of Trade (Consiglio del Commercio), il Local Government Board (Consiglio del Governo locale) ecc. sull'angolo di Parliament Street e Parliament Square. Il War Office di Young (fig. 234) si presta alla critica per un certo difetto di proporzione tra il disegno e il concetto, ma in complesso ha dignità e larghezza di forme ed è libero da quell'impronta del « libro dei modelli » che degrada così gran parte



FIG. 231. — L'ISTITUTO DEI « CHARTERED ACCOUNTANTS ». (BELCHER).



FIG. 232. — LA « TOWN HALL » (PALAZZO MUNICIPALE) DI GLASGOW. (YOUNG).



FIG. 233 — L'EDIFICIO « ELECTRA ». (BELCHER).

gresso divergente dalla paralizzante influenza di Waterhouse, produsse un edificio ove ben poco può discernersi che non abbia la pura tendenza del Rinascimento. Un altro passo anche più innanzi nello stesso senso può notarsi nel suo disegno per la molto ingegnosa costruzione che si sta erigendo alla fine del Mall e che dovrà alloggiare il primo Lord e primo Lord navale dell'Armiraagliato, mentre dissimulerà l'interruzione dell'asse nell'Avenue tra la statua della regina Vittoria e quella di Carlo il Martire. Gli edifici d'indole più privata eretti contemporaneamente a queste costruzioni, si distinguono per lo più per il rispetto alle tradizioni del Rinascimento inglese. Gli esperimenti in stili tolti da climi troppo diversi dal nostro sono molto meno frequenti di prima e il gotico è praticamente scomparso dal

della architettura di Londra. Il palazzo di Brydon ha un'intonazione affatto diversa: piuttosto comune nel concetto, s'impone per un grande raffinamento di particolari molto felicemente distribuiti. L'ispirazione della corte circolare può esser stata tratta da Inigo Jones, ma è molto inferiore alla corrispondente creazione del grande artista, in Whitehall. Una terza costruzione cominciata circa contemporaneamente a queste è il Nuovo « College of Science » a South Kensington (fig. 228) in cui sir Aston Webb, continuando il suo pro-



FIG. 234. — IL « WAR OFFICE » O MINISTERO DELLA GUERRA. (YOUNG).

campo laico. Fra i migliori disegni eseguiti da quando ebbe principio il nuovo impulso possiamo nominare la « Club House » del sig. Reginald Blomfield all'angolo di Suffolk Street e Pall Mall (fig. 237), gli edifizii del sig. F. E. Williams in Regent Street e in St. James Street, la grande bottega rossa e bianca del sig. Atkinson in Oxford Street e la casa—chiesa dei Battisti, del sig. Keen in Holborn. Molti

altri edifizii sono sorti in Londra, in Edimburgo, in Glasgow ed altrove durante l'ultimo decennio, i quali

rivelano buona scuola, abilità, prontezza di pensiero; e di essi si troveranno esempi fra le illustrazioni di questo capitolo. Entro il corso di pochi anni, ci è poi promessa un'altra importante aggiunta ai nostri pubblici monumenti, con la « County Hall » che



FIG. 235. — L'ISTITUTO DI PREVIDENZA DEL REGNO UNITO. (H. T. HARE).



FIG. 236. — BOTTEGA IN WIGMORE STREET. (WALLACE E GIBSON).

sarà eretta sulla sponda meridionale del fiume secondo il progetto del sig. Ralph Knott. Essa avrà l'impronta d'una originalità di buon genere, la mancanza della quale è invece il principal difetto della abbastanza splendida Town Hall di Belfast (fig. 225) dovuta a sir E. Brumwell Thomas. Qui la subordinazione all'esem-



FIG. 237. — CLUB DELLE UNIVERSITÀ RIUNITE. (REG. BLOMFIELD).



FIG. 238.
PORTALE IN NEWGATE
STREET.

sito al quale dovevano tendere nel loro insieme, e lo stile e il carattere della loro esterna architettura.

Un Museo che deve contenere poche ed enormi



FIG. 240. — PORTALE.
(LANCHESTER E RICKARDS).

pio di Wren è quasi troppo spinta. Non si può però negare che questa Town Hall vale per Belfast ciò che la chiesa di S. Paolo vale per Londra.

Mentre tali artisti e molti altri ancora contribuivano a ristabilire la buona tradizione inglese, non è da negarsi che una buona dose di mal diretta abilità è stata sprecata in costruzioni di carattere assai discutibile, quali l'Imperial Institute, il nuovo Victoria and Albert Museum, e la nuova cattedrale di Westminster; delle quali le ultime due danno prova di grande capacità nei loro creatori, ma presentano entrambe lo stesso radicale difetto che è la mancanza di coerenza tra lo scopo e il propo-



FIG. 239. — EDIFICIO
DELL'ASSICURAZIONE A EDMBURGO.
(J. M. DICK-PEDDIE).

sale non ha nulla in comune con cupole, minareti e pagode sul tetto. Questi accessori danno una falsa idea della sua destinazione e disturbano quella omogenea distribuzione della luce che è uno dei primi requisiti delle sale di ostensione. Ancor meno poi dovrebbe una chiesa, consistente di una sola sala imponente, essere sovraccarica esternamente di una massa di piccoli annessi e connessi inorganici nella disposizione e ultra delicati nei particolari. Il gusto squisito di questi particolari del defunto sig. Bentley giunge però quasi a giustificare la costruzione di una cattedrale italo-bizantina all'ombra dell'abbazia di Westminster.

Ma il più importante, forse, e certamente il meglio riuscito movimento dell'ultima fase della architettura britannica è stato quello illustrato dalle innumerevoli residenze di campagna grandi e piccole, erette durante l'ultimo quarto di secolo. Un buon piano è stato una prerogativa della costruzione di case

inglesi per molte generazioni, ed a questo merito è stato ora aggiunto l'altro d'una architettura pensata significativamente. Gli stili più comunemente messi in opera sono: una forma leggera dello stile palladiano inglese e uno sviluppo di quello Tudor tardivo dal quale esso fu immediatamente preceduto. Noi possiamo

dare come esempi dei due stili: la nuova casa al Bryanston Park, fabbricata per lord Portman dal sig. Norman Shaw, e la casa a Kensington Palace Gardens, disegnata per lord Carlisle dal signor Filippo Webb.

Uno sviluppo artistico che fa minor effetto nel mondo in genere, ma che non deve esser passato sotto silenzio, è quello che



FIG. 241.
EDIFIZIO IN ST. JAMES STREET.
(NORMAN SHAW).

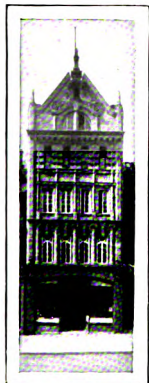


FIG. 242.
BOTTEGA IN EDIMBURGO.



FIG. 243.
BANCA COMMERCIALE DI SCOZIA
A GLASGOW. (SYDNEY MITCHEL).

si riferisce alla costruzione di piccole case, piccole chiese, piccoli edifici pubblici in villaggi e in città di provincia. La passata generazione dava ben poca importanza a un tal genere di costruzioni, le quali si facevano alla buona come si fa il pane comune. Un gran mutamento invece si è andato ora accentuando; e in tutto il paese a queste modeste costruzioni presiede un sentimento che almeno indica una tendenza artistica. Spesso anzi troviamo che i loro autori commettono il quasi scusabile errore di prodigare su qualche chiesa o casa municipale di villaggio maggior complicazione di disegno di quella che esse possano sopportare. Ma la vecchia in-

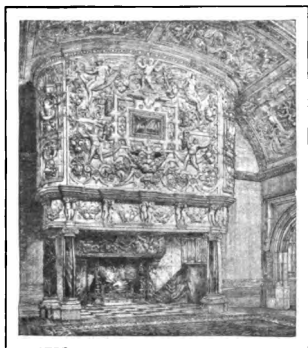


FIG. 244. — CAMINO.
(NORMAN SHAW).

differentza è morta o almeno moribonda, e centinaia d'illustrazioni potrebbero citarsi di modeste occasioni felicemente colte. In questo ramo la palma spetta alla Scozia. Ivi — forse per cagione del diverso sistema degli affitti — apparvero molto prima che in Inghilterra segni visibili di pensiero nel disegno e di cura nell'esecuzione. Gli architetti scozzesi tuttavia sono molto meno eclettici che gli inglesi e conservano un rispetto quasi francese per la tradizione; cosicchè la varietà è molto più cospicua al Sud che non al Nord della Tweed. Il risultato è che la Scozia, in complesso, è singo-

larmente libera da quelle escursioni nel mondo delle forme esotiche di costruzione che sfigurano più o meno tutte le grandi città inglesi. Praticamente anzi la sola divagazione della quale la Scozia ha da pentirsi è stato il tentativo che derivò dal soprannome dato a Edimburgo di « Atene nordica » di voler dar diritto di cittadinanza alla architettura greca non solo in quella città, ma perfino nella affumicata Glasgow! Che un tale tentativo sia stato fatto con non comune abilità non è da negarsi; ma i suoi risultati, specialmente nella capitale del commercio, sono piuttosto opprimenti.

BIBLIOGRAFIA. — Per maggiori informazioni sul soggetto di questo capitolo non possiamo rimandare il lettore che alle pubblicazioni periodiche. *The Architectural Review*, *The Builder*, *The Architect*, *L'Architecture contemporaine en Angleterre* di Mons. C. SEDILLE (n. d.).





FIG. 245. — MANOSCRITTO DI ARUNDEL N. 83: FOGLIO 131 B.
(Museo Britannico).



FIG. 246. — *SALTERIO, COTTON MS. NERO C. XIV. (Museo Britannico).*

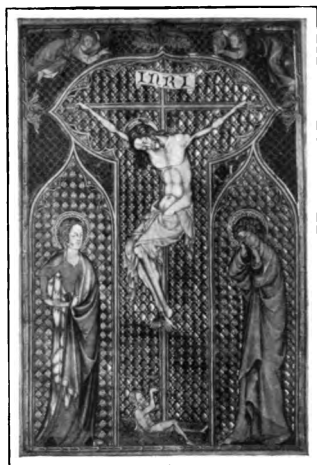


FIG. 247. — *MANOSCRITTO DI ARUNDEL 83: FOGLIO 132. (Museo Britannico).*

CAPITOLO XII

TALUNE ARTI MINORI

I LAVORI IN FERRO

IN un manuale dedicato alle Belle Arti non si può concedere molto spazio a quelle arti minori che, anche sotto i loro migliori aspetti, non sono mai scevre da preoccupazioni utilitarie. Eppure, almeno per quanto riguarda le Isole Britanniche, non devono essere passate sotto silenzio perchè aiutano a colmare la lacuna della quale si è già fatto parola.

Molto abbiamo già detto intorno alle industrie artistiche di queste isole durante i lunghi periodi trascorsi innanzi che le più alte forme dell'arte iniziassero il loro sviluppo; è tempo ora di accennare a talune forme d'attività venute a manifestarsi in epoche posteriori accanto alle arti maggiori della architettura, della scultura, della pittura.

Tra queste, poche sono più attraenti della industria del ferro; di quel metallo cioè, più d'ogni altro largamente distribuito sulla terra ed anche più d'ogni altro adattabile ai vari bisogni dell'uomo.

Esso è però anche notevolmente soggetto a deperire se non conservato con cura; ed è appunto questo suo particolare difetto che rende le opinioni degli archeologi diverse relativamente al tempo da che è in uso e alla estensione e distribuzione di questo suo uso nelle varie epoche. Sembra accertato che gli Egiziani lo conoscessero sin dall'anno 2000 a. C.¹. Anche i Cinesi (le affermazioni dei quali vanno però accolte con qualche riserva) sostengono di averlo conosciuto almeno alla stessa epoca. Nella Mesopotamia non si trovano sicuri indizi dell'uso del ferro avanti l'anno 1000 a. C. Nella Siria la data risale alquanto più addietro; nella Grecia più ancora; e l'India è di quest'ultima almeno contemporanea. L'epoca precisa in cui il ferro entrò a far parte della metallurgia nell'Europa occidentale rimane incerto, perchè i nostri climi umidi tendono più di quelli orientali a distruggerne le testimonianze. I Foci di Marsiglia lavoravano le miniere di ferro della Spagna tra gli anni 600 e 500 a. C.; e gli scavi di Bibracte hanno rivelato un'antica Sheffield dove si manifatturavano il ferro e l'acciaio. I Galli erano famosi per la loro abilità nel lavorare il ferro molto avanti i giorni di Cesare; e i Britanni erano probabilmente ad essi di poco inferiori. Presso entrambi questi popoli il ferro serviva come mezzo di scambio sotto forma di anelli. Il clima delle Isole Britanniche è tale che ben pochi oggetti di ferro hanno potuto sopravvivere dall'epoca della dominazione romana che ha dato così abbondanti messi più al Sud. Una sedia pieghevole con ornamenti di bronzo, alcuni alari, candelabri e cardini, formano tutto il nostro catalogo. Venendo a secoli più vicini, quando influenze esteriori — scandinave, danesi, sassoni — si facevano sentire, noi troviamo che il progresso del lavoro in ferro è sempre principalmente indicato dai gangheri delle porte che si conservavano più facilmente degli altri oggetti, essendo fortemente connessi al legname che spesso serviva loro di protezione contro la ruggine. Essi sembrano avere assunto forme ela-

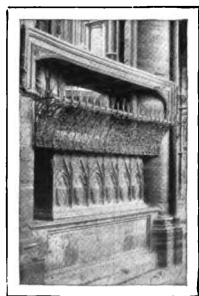


FIG. 248. — TOMBA DELLA
REGINA ELEONORA.
(Abbazia
di Westminster).

¹ Va detto però che l'essere gli Egiziani capaci di lavorare diorite, sienite, porfido ed altre pietre dure avanti l'anno 2000, non è da sè solo prova sufficiente a concludere che dovessero allora conoscere e adoperare il ferro; giacchè tempo e pazienza senza limiti (quali sappiamo che gli Egiziani erano sempre pronti a prodigare nel loro lavoro) danno modo di foggare le pietre più dure anche senza l'aiuto del ferro. (A.). Aggiungerò che gli studi più recenti sulle razze non ancora civilizzate e tuttavia prive del ferro, offrono esempi innumerevoli di lavori compiuti con meravigliosa finitezza in pietre durissime come basalto, giada, porfido ecc. da gente ignara affatto, anche a memoria d'uomo, dell'esistenza di quel metallo. (T.)

borate prima nelle nostre isole che altrove; e, per naturale conseguenza, conservarono più a lungo la base utilitaria della loro ornamentazione. La loro forma elementare era quella d'una bandella che abbracciava l'imposta sui due lati e si piegava nel mezzo formando una specie di anello sporgente atto ad abbracciare il pernio del cardine infisso nello stipite della porta. A questa si aggiunsero poi pezzi laterali, spesso in forma di mezza luna, che le davano maggior presa sul legno. La linea di congiunzione tra le due parti della bandella per poi formare l'anello, era protetta, nelle porte inglesi, da una sporgenza dello stipite che metteva questo punto più debole al coperto dalle violenze. Un interessantissimo esempio di questo si vede nella porta della chiesa di Stillingfleet nel Yorkshire, ove, inoltre, le parti destinate ad agire sono combinate con la figura di un battello vikingio e con altri segni intesi certamente a far ufficio di talismani. Un altro antico esemplare è la car-



FIG. 249.
CANCELLI DI ALL SOULS
A OXFORD.

dinatura di una porta nella chiesa di Willingale-Spain, nell'Essex, con la quale può essere classificata anche quella di una porta a Eastwood presso Rockford nella stessa contea. Altri ben noti esempi esistono a Erith, Maxstoke, Weston-Barton, Margaret Roding, Compton-Norton, Leicester, Kingston-Lisle, Sparsholt, Had-discoe, Kenilworth, Raveningham, e nelle cattedrali di Gloucester, Hereford, Peterborough e Chichester. Alcuni bei gangheri provenienti da S. Albano sono nel Victoria and Albert Museum.

Tutti questi sono modelli della pura arte del fabbro nella quale il ferro si lavora soltanto col martello. Ad essi succedettero lavori di natura più complessa eseguiti per mezzo di forme entro le quali si faceva entrare a forza il ferro arroventato a bianco. Questa seconda maniera fu condotta a una grande perfezione, od almeno a una grande elaborazione in Francia; e di ciò offrono un notevole esempio le *pendures* (bandelle) delle grandi porte di Notre Dame a Parigi. I lavori di tal genere non ebbero mai tanta pretesa in Inghilterra. Ne abbiamo però uno bellissimo sulla porta meridionale che conduce ai chiostri della cattedrale di Durham; ma questo sembra d'origine francese benchè il disegno ne sia piuttosto inglese. Ivi dalle bandelle dei gangheri deriva ancora il motivo principale; ma poi, col passare del tempo, questi furono lasciati a sè, e il lavoro in ferro venne a fare sulle porte ufficio indipendente di decorazione o di rinforzo. Il più bell'esempio di questo ci è dato in Inghilterra

dalla porta della Prioria di Worksop. Quella porta è doppia e il disegno segue le linee verticali dell'apertura centrale senza curarsi dei gangheri. Questo esemplare rimonta alla fine del XII secolo e ha servito di modello a molti altri lavori dello stesso genere nell'Oxfordshire, nell'Herefordshire, nel Somersetshire ecc.

Meno notevoli come illustrazioni di una evoluzione artistica progressiva, ma in sè più importanti che i gangheri, sono le cancellate un tempo così numerose nelle nostre chiese e cattedrali. Un particolare spirito malefico di distruzione pare essersi manifestato contro di esse in varie epoche, perchè sono relativamente ben poche quelle pervenute fino ai nostri giorni. Il maggior numero di quelle che ci rimangono sono formate di lamine o spranghe foggiate a spirali, a maglie, a quadrifogli o in altre semplici forme, unite da anelli e chiuse in cornici rettangolari, anch'esse di ferro, protette sul lato superiore da punte e talvolta rinforzate da fascie di ferro traforato. Di esse sono buoni esemplari la cancellata del coro della cattedrale di Chichester ora nel Museo di Kensington e quella di S. Swithin a Winchester, che è il più bello e più perfetto lavoro in ferro ora esistente. La sua data rimonta agli ultimi anni dell'XI secolo. La più importante di tutte le cancellate che ci rimangono è però quella sulla tomba della regina Eleonora nell'abbazia di Westminster (fig. 248), che appartiene alla seconda maniera del lavoro in ferro (v. pag. prec.) e ne è l'unico esemplare antico di data *sicura*, sia in Inghilterra come nel reale dominio di Francia (al quale per un lungo periodo quel metodo di lavorazione fu confinato). Essa fu eseguita nel 1294 da Tommaso de Leghtone (Thomas of Leighton Buzzard) per la somma di 13 lire sterline. Considerando le date e alcune altre circostanze, appare probabile che questo genere di lavoro abbia avuto la sua prima origine in Inghilterra, ma che i fabbri francesi se ne siano poi impadroniti con la loro solita prontezza, per portarlo fino allo sfarzo stravagante delle *pendures* di Notre Dame e lasciarlo cadere in disuso per mancanza di mecenati ad un'industria così costosa.

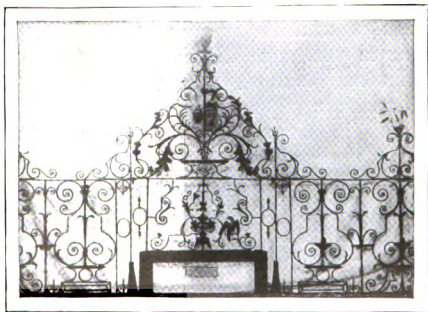


FIG. 250. — CANCELLATA PROVENIENTE DALLA CHIESA DI S. GIOVANNI A FROME. (Victoria and Albert Museum).



FIG. 251. — CANCELLI DEL CANADA, PALAZZO BUCKINGHAM.

Il gran secolo del lavoratore del ferro fu il XIII nel quale egli era giunto al sommo della sua ambizione estetica e il progresso non gli aveva ancora aperto troppo facili vie a raggiungerne gli intenti. In quel tempo tutte le operazioni intermedie fra le rozze sbarre appena uscite dalla fucina e il compimento di un'opera d'arte come la cancellata di S. Swithin dovevano necessariamente essere compiute dalla sua mano sotto la guida del suo occhio, non infallibile ma magistralmente esperto; cosicchè il materiale adoperato e il modo di servirsene erano (se si fa eccezione per il lavoro in forma) altrettanto espressivi come quelli del pittore. Ed è perciò che i prodotti dell'arte sua in quel tempo hanno per lo studioso moderno una sempre crescente attrattiva. Il sig. Starkie Gardiner ¹ dice: « Il rapido e deciso trattamento del ferro mentre è ancora transitoriamente in istato di plasticità, può considerarsi come la vera arte del fabbro e conduce necessariamente a virili e vigorosi risultati. Gli arnesi proprii di quell'arte sono il fornello e il mantice, il martello e l'incudine, le pinze e il cesello ».

Col XIV secolo nuovi metodi e nuovi strumenti vengono a complicare l'opera del lavoratore del ferro e a scemare non poco la sua spontaneità e individualità. L'uso di questo metallo come mezzo di decorazione cominciò probabilmente in Inghilterra per poi estendersi al Sud e all'Ovest; ma i fabbri inglesi perdettero la loro supremazia, in parte per la generale decadenza dell'arte nel XV secolo, in parte per la maggiore e più ambiziosa attività dei loro rivali sul continente. Nell'uso del ferro per gli scopi che gli erano più esattamente appropriati essi non furono eguagliati che dai Francesi; ma furono da questi lasciati molto addietro, quando si trattò di esagerare la potenzialità del ferro servendosi a scopi meglio adatti pel legno e per materiali più duttili. La

¹ *Ironwork*: South Kensington Handbook, 1907.

storia della lavorazione del ferro in Inghilterra, come espressione spontanea di concetti estetici indigeni, finisce veramente al principio dei torbidi religiosi e politici durati poi per due secoli e più, cioè dal 1450 al 1650. In tempi più moderni essa ricevette dal di fuori un nuovo impulso e diede molti ottimi lavori nei quali è nuovamente notevole la castigatezza e il senso dell'opportunità degli Inglesi; ma non poté più vantarsi di un forte carattere nazionale, nè poté raggiungere la magnificenza che altrove compensa l'improprio uso del materiale. Ai giorni nostri tuttavia vediamo la lavorazione del ferro prendere, come altre arti, uno slancio verso una vita nuova ed energica e produrre risultati spesso ammirevoli. Un tale rinascimento trovò il suo ostacolo principale nel danno cagionato al gusto del pubblico dalla presenza di tanti cattivi e pretensiosi saggi di lavori in ferro posti in luoghi cospicui (p. e. i cancelli di Coalbrookdale presso l'Albert Memorial in Hyde Park, quelli nell'Arca di marmo e nell'arco in cima a Constitution Hill); ma le nuove cancellate tra il coro e la sua navata nella chiesa di S. Paolo, i cancelli detti del Canada al palazzo Buckingham (fig. 251), quelli dei nuovi Uffici del Governo in Whitehall e la bellissima cancellata di bronzo che chiude una delle cappelle laterali nella cattedrale di Westminster, danno veramente ottime speranze per l'avvenire.

SMALTI.

Punta o ben poca luce abbiamo per conoscere ciò che le arti belle hanno lasciato in fatto di smalti indigeni, nel nostro paese.



FIG. 252.
URNA DI PIOMBO, PARIHAM.

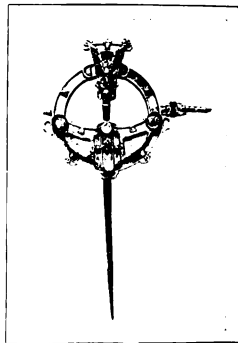


FIG. 253. - SPILLA DI TARA.
(Museo di Dublino).

Vi sono invero documenti che sembrano dar prova che l'arte dello smalto abbia qui fiorito durante il medioevo; ma questo lavoro

non sembra aver mai raggiunto il campo delle arti belle come fece in Italia, in Francia e in Germania. In qualità di artisti industriali, i lavoratori di smalto celti (fig. 253, 254, 255) occuparono una posizione elevata, e anche in secoli più recenti il metodo loro fu messo in opera efficacemente per decorare oggetti di pura utilità. Gli ottoni smaltati (candelieri,



FIG. 254.
SMALTO CELTICO, DA POLDEN HILL.
(Musco Britannico).

alari, ecc.) dei periodi tudoriano e giacobino sono spesso di buon effetto, e i lavoratori di smalto di Battersea nel XVIII secolo rivelano una gradevole fantasia unita a molta abilità nel mestiere. Ma soltanto con la produzione dei ritratti in miniatura, e dopo che Petitot ebbe insegnato questo metodo, può lo smalto inglese reclamare un posto tra le arti belle. Durante gli ultimi 20 o 30 anni, anche questo ramo ha avuto naturalmente la sua parte nel generale risveglio di tutte le forme artistiche; ma fin qui il suo campo è rimasto limitato alla decorazione.

VETRI COLORATI.

La più attraente, forse, delle arti sussidiarie è quella che del vetro colorato fa un coronamento e un complemento all'architettura. Chi ha vagato per ore e giorni entro le grandi cattedrali che ancora conservano la loro aureola di colori, come quella di York, di Chartres, di Le Mans, o come il relativamente umile tempio di Gouda, ripensano a quel vetro colorato come al carattere animatore di tutto l'insieme. Esso è ad una chiesa ciò che l'occhio è a un volto umano. Eppure ha, o dovrebbe avere, posizione affatto subordinata; l'architetto dovrebbe dare la nota fondamentale e il vetraio seguirne l'intonazione. E infatti l'insieme è tanto più soddisfacente dovunque, quanto più fedelmente e intelligentemente tale principio è stato seguito.

Si è tentato di far risalire all'Oriente l'origine delle finestre colorate come di molte altre arti; ma per ora mancano vari anelli alla catena delle prove. I mosaici di vetro inseriti tra i trafori di stucco degli edifici saraceni sono certamente il risultato di una vecchia tradizione, ma il desiderio di introdurre nello schema

decorativo le grandi aperture necessarie ad aver luce nei climi europei, doveva essere sconosciuto dove dominava la luce smagliante orientale.

Pare che la moda delle finestre colorate sia sorta quasi all'improvviso nell'Europa occidentale e forse potrebbe essere attribuita, tanto al subitaneo pensiero che potessero portare all'architettura un sussidio simile a quello dato dalla miniatura ai libri sacri, quanto a una lenta evoluzione omogenea a quella dell'architettura medesima. Certo è che il vetro colorato più antico a noi noto, non indica menomamente l'opera di artefici in cerca della loro via. Si è detto che in Francia quell'arte fosse praticata fin dal tempo di Carlomagno; ma di questo non esistono prove sicure. Il vetro colorato più antico ora esistente è del XII secolo ¹; ma poco o nulla possiamo in Inghilterra citare come appartenente con certezza a quell'epoca, mentre invece il XIII secolo ci ha lasciato una ricca eredità di vetri nelle cattedrali di Canterbury, York, Lincoln, Salisbury, ecc.; e nel XIV secolo quest'arte fu qui più attiva che altrove, essendo rimasta in Francia più o meno stazionaria per un certo tempo. La Germania poi non cominciò a trattarla seriamente che alla fine del XIII e al principio del XIV secolo.

Durante il periodo dello stile perpendicolare si ebbe in Inghilterra una immensa produzione di vetro colorato, specialmente dopo l'assunzione al trono di Enrico IV. Tale attività perdurò durante il Rinascimento, durante il quale periodo però, molti tra i migliori vetri colorati ora qui esistenti pare fossero importati dall'estero, cioè dalla Francia e dal Belgio. Le magnifiche finestre del King's College di Cambridge furono probabilmente d'origine francese benchè di fattura indigena ². Di esse esistono ancora le alloggiamenti. Dalla metà del XVI secolo fino alla metà del XIX, l'arte giacque nel « pantano della desolazione ». Per due secoli e mezzo prevalsero concetti errati e quando finalmente quello più sano cercò di risalire alla superficie, l'opera di una intera generazione dovette



FIG. 255. CALICE DI ARDAGH.
(Museo di Dublino).

¹ I Tedeschi attribuiscono la data dell'XI secolo a talune non belle finestre della cattedrale di Asburgo; ma tale affermazione non è ancora generalmente accettata.

² I cartoni per queste finestre furono recentemente attribuiti con qualche probabilità al pittore di cristalli di Anversa Dierick Jacopssone Vellert, che dal suo monogramma s'identifica con l'incisore conosciuto come Dirk van Staren (v. *Burlington Magazine*, ottobre 1907).

essere spesa a farlo prevalere e a produrre una finestra da potersi guardare senza orrore da chi aveva famigliari gli antichi vetri colorati.

Quest'arte si divide storicamente in periodi corrispondenti a quelli stessi dell'architettura archi-acuta; infatti il suo intero corso, come quello della architettura della quale è un coronamento, si svolge in transizione continua; cosicchè, se la vita nostra fosse lunga abbastanza e la nostra pazienza inesauribile, si arriverebbe a disporre tutto il vetro colorato del nostro paese in una sola lunga tavola di graduazione cronologica.

In modo più o meno generico, possiamo però classificare il vetro colorato gotico nel modo seguente:

Stile gotico archi-acuto primitivo, dal 1180 d. C. al 1300;

Stile decorato, dal 1300 al 1380;

Stile perpendicolare, dal 1380 al 1520.

Pochi frammenti da ascrivere a una data anteriore al 1180 sono stati chiamati bizantini; e dopo il 1520 le tendenze proprie al Rinascimento furono così potenti che la qualifica

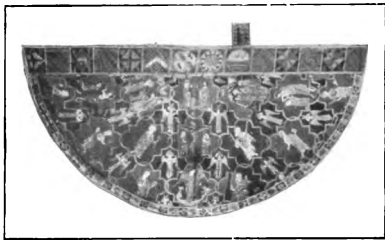


FIG. 256. — PIVIALE DI SYON.
(Victoria and Albert Museum).

« gotico » dovette cadere in disuso.

La primitiva finestra di stile gotico archi-acuto era un mosaico di colori, formato di piccoli pezzi di paste vitree colorate collegati da striscie di piombo le quali seguivano o formavano il disegno. Il vetro era anche talvolta dipinto, ma la pittura serviva a dar risalto alle forme indicate dal piombo e dal colore, *non mai come sostituto all'uso accurato di questi due elementi*. La parte puramente decorativa delle finestre primitive era di solito in chiaroscuro (*grisaille*) con poca o punta mescolanza di colore. Dall'altro lato le parti pittoriche — figure e sfondi — avevano tutta la ricchezza, l'intensità, la vivacità di colore compatibili con la trasparenza.

Il disegno generale delle finestre gotiche primitive le divide in quattro categorie:

1. Finestre interamente in chiaroscuro (*grisaille*).
2. Finestre a medaglione, nelle quali pitture a forma di medaglione erano incorniciate in lavoro decorativo.
3. Finestre figurate, nelle quali sacri personaggi stavano in piedi sotto finti baldacchini o finti motivi architettonici.

4. Finestre di Jesse, nelle quali la genealogia di Cristo era esposta più o meno sotto forma d'un albero araldico.

Oltre le indicazioni già comprese in queste definizioni, il vetro primitivo di stile archi-acuto si può distinguere per il carattere convenzionale dei particolari, e specialmente del fogliame; e per l'uso di sfondi a tratteggio i quali abbassando il tono generale e circoscrivendo il disegno, non solamente non toglievano, ma anzi aumentavano la lucentezza del vetro.

Il secondo periodo, o periodo decorato, si distingue dal precedente per diversi gradi di sviluppo:

1. Le finestre si fanno più pittoriche nel loro concetto generale e il disegno è disposto in modo da abbracciare diverse « luci ».

2. I colori sono più vivaci e più gai ammettendo maggior passaggio di luce.

3. Le figure sono meglio disegnate e in pose migliori.

4. Il fogliame ornamentale imita meglio le piante naturali.

5. L'impiombatura si fa più leggera, benchè, per causa della crescente delicatezza del disegno e della maggiore trasparenza del vetro, si affermi più di prima.

In Inghilterra le più belle finestre decorate sono quelle della cappella Merton a Oxford; della sala capitolare, della navata e del presbiterio nella cattedrale di York; delle cattedrali di Tewkesbury, Wells, Salisbury, Gloucester e Bristol.

Il terzo periodo o periodo perpendicolare è più nazionale nei suoi caratteri che i precedenti. Una finestra inglese di stile perpendicolare si distingue meglio da una finestra francese o tedesca contemporanea che un esemplare dei periodi precedenti. I caratteri distintivi sono:

1. L'importanza sempre minore del piombo dal quale il disegno si rende sempre più indipendente.

2. Il maggior carattere pittorico del concetto nell'insieme.

3. La presenza nei finti motivi architettonici di quegli elementi di stile perpendicolare che prevalgono nella vera architettura di pietra dello stesso periodo.

La tipica finestra di stile perpendicolare rappresenta o suggerisce una collezione di nicchie, baldacchini o tabernacoli a trafori in bianco d'argento, ove stanno figure riccamente colorate campeggianti su fondo pure colorato. Una grande finestra di questo stile è insomma una pittura translucida d'uno dei grandi tabernacoli architettonici di quel periodo, quali quello di Wallingford a St. Albans, e dei collegi Magdalen, All Souls e New College a Oxford. La combinazione di quella quasi bianca ornamentazione con le figure colorate adempie insieme alle condizioni artistiche e a quelle pratiche, perchè, mentre la cornice architettonica permette il passaggio di molta luce, abbiamo nel colore una magnifica decorazione.

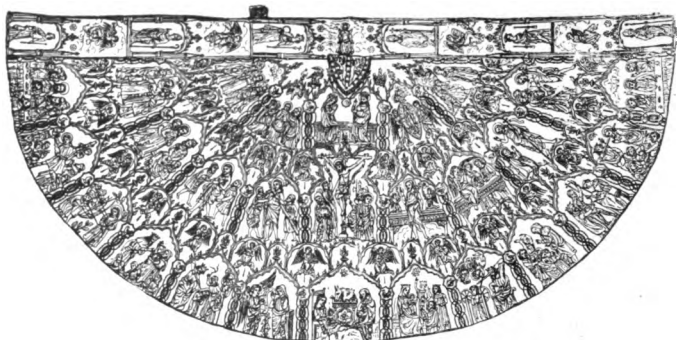


FIG. 257. — PIVIALE DI S. SILVESTRO IN S. GIOVANNI LATERANO, ROMA.

L'Inghilterra abbonda di bei vetri appartenenti a questo 3° periodo. La città di York ne è sì può dire un museo perfetto, non solo nella cattedrale, ma in molte altre chiese, tra le quali specialmente quella di « All Saints », nella North Street, è particolarmente ricca di vetrate di stile perpendicolare. Le vecchie finestre dell'anti-cappella del New College a Oxford, tra le quali la « Natività » di Reynolds fa la figura d'una infelice intrusa, sono begli esemplari di questo stile nei suoi primi anni. Anche il collegio di « All Souls » ha qualche buon vetro di questo periodo; e così la chiesa abbaziale di Great Malvern, la cattedrale di Winchester e molte altre chiese.

Al chiudersi della loro vera architettonica evoluzione le finestre istoriate perdettero il loro carattere decorativo e si misero in disastrosa rivalità con le più libere tra le arti belle. Le particolarità che le collegavano alla architettura furono sistematicamente soppresse; il piombo fu, per quanto si potè, messo da parte e finalmente sciolto da ogni relazione col disegno; la pasta vitrea colorata fu sostituita dal vetro smaltato con conseguente perdita di trasparenza e di sicurezza; il particolare pittorico venne trattato come cosa a sè senza riguardo al resto; e il realismo venne a introdursi tra elementi dai quali avrebbe dovuto essere escluso con cura.

In Inghilterra i migliori esemplari di stile del Rinascimento sono in parte o del tutto d'origine straniera. La cattedrale di Lichfield possiede delle finestre fiamminghe, e diverse ne esistono a Oxford. La cappella del King's College a Cambridge e la chiesa di Fairford nel Gloucestershire sono veri musei di vetri colorati del Rinascimento.

Dalla fine del periodo dello stile perpendicolare fino a tardi nel secolo XIX la vera arte architettonica del vetro colorato è stata nel nostro paese paralizzata da falsi ideali d'ogni genere. Durante il Rinascimento e nei lunghi anni di infelici esperimenti dai quali fu seguito, nulla fu qui prodotto che avesse l'ombra d'una impronta nazionale. Soltanto dopo trascorsa la prima metà del XIX secolo qualche barlume dell'antica ispirazione cominciò a balenare sull'orizzonte e si cominciarono a posare le fondamenta di quella evoluzione che ci ha reso alfine capaci tanto di apprezzare il lavoro dei nostri antenati quanto di produrre qualche cosa non del tutto aliena dai suoi principii.

LAVORI D'AGO E ARAZZI.

Può forse mettersi in dubbio se sia interamente giustificato il far posto ai lavori di ago e agli arazzi in un manuale relativo alle belle arti. Nel trattare dell'arte britannica però ci pare particolarmente opportuno il non passarli sotto silenzio perchè offrono il più valevole appoggio alla nostra opinione che queste isole non fossero così tardive nella attività estetica come taluni critici, e perfino critici del nostro paese, sostengono. Questi lavori possono, insieme ai manoscritti miniati, essere presi come un segno che quando la Chiesa cristiana viveva indisturbata, gli artisti furono altrettanto numerosi e operosi al di qua come al di là della Manica. I lavori dell'ago e del pennello del miniatore sopravvivono anche quando opere di maggiore importanza periscono. Transenne, statue, vetri colorati sono alla mercè del piccone del fanatico



FIG. 258. — PIVIALE DI ASCOLI.

distruttore al quale non possono nè sfuggire, nè resistere; ma un piviale e un manoscritto possono far l'uno e l'altro; possono ricevere un colpo senza irrimediabile danno o possono essere nascosti; e per conseguenza noi possediamo piviali e messali in quantità sufficiente a provare che il fluido vitale dell'arte circolava nell'albero inglese non meno vigorosamente che altrove; e che, se non possiamo rivaleggiare coi nostri più prossimi vicini nel mostrare al mondo tesori di arte medioevale, non è tanto perchè fossimo come artisti manchevoli, quanto perchè l'abbondanza nostra fu troppo precoce e i nostri tumulti accaddero in ore disgraziate.

Le arti del filare, del tessere, del cucire erano note in queste isole dai tempi più remoti. Fra i depositi neolitici furono qui trovate fusaiole perforate e pesanti pettini per raffittire il tessuto sull'ordito, mentre le scoperte fatte in Svizzera hanno provato che il filo di canape era conosciuto agli abitatori lacustri. Data la conoscenza della tessitura, l'arte ne derivava come conseguenza naturale, giacchè il maneggio dei fili non poteva durare a lungo senza suggerire i primi esperimenti di intrecci a disegno, i quali poi dovevano arricchirsi alla luce di ciò che altre civiltà più antiche producevano nel medesimo campo. Il disegno caratteristico della più antica civiltà storica nel nostro paese sembra essere stato quello a quadri disceso poi fino a noi nel suo maggiore sviluppo nei *tartans* dei clans scozzesi. Boadicea portava una veste a *tartan* nel giorno del suo disastro, e così pure — al dire di Dion Cassius — le sue genti. Le industrie quali il filare, il tessere, il ricamare e il ridurre le stoffe così fabbricate ad indumenti, avevano in sè un principio d'arte finchè erano opera della mano senza aiuto di macchine. L'arte non aveva bisogno di essere introdotta, ma sorgeva spontanea dovunque esseri umani si trovassero tra le dita materiali suscettibili d'acquistare varietà di forma a seconda dei gusti e delle predilezioni di chi li maneggiava.

Una delle prime lavoratrici dell'ago delle quali abbiamo memoria o conoscenza fu l'imperatrice Elena madre di Costantino e principessa britannica. Essa ricamò una figura della Vergine che ancora esiste nella chiesa di Vercelli (Bock, *Liturgische Gewänder*). Elena morì nel IV secolo d. C. E' probabile che in quel tempo le donne britanniche fossero buone tessitrici e ricamatrici quali sappiamo che erano tre secoli più tardi. Anche nel VI secolo si formarono scuole per l'esecuzione dei ricami occorrenti alle chiese e molto prima della conquista normanna i lavori delle donne inglesi erano famosi sul continente. Le scorrerie danesi contribuirono indubbiamente a far rimanere le industrie artistiche ancor più chiuse entro i confini dei conventi e monasteri che non sul continente.

Il più celebre avanzo di lavoro d'ago inglese è il cosiddetto *Arazzo di Bayeux*, sebbene non abbia nulla di comune con gli arazzi. Il suo merito artistico è però molto inferiore a quello d'altri lavori inglesi contemporanei o anche anteriori. La bellissima stola anglosassone con manipolo, di S. Cutberto a Durham, rimonta a circa l'anno 910; e le cronache ci informano che durante i secoli dell'arte gotica le donne inglesi dall'infimo fino al più alto grado pazientemente accumulavano una grande ricchezza con l'industria dei loro aghi. I nomi di molte tra esse ancora sopravvivono ed è giunto sino a noi quello di Elfreda, regina di Odoardo il Vecchio, ricamato sulla stola di S. Cutberto. Un'altra Elfreda o Etelfleda ha dato un paramento istoriato alla cattedrale di Ely. A San Dunstan si attribuiscono disegni pei ricami di Edelwyrma, una nobile dama da lui conosciuta; Emma, moglie di Etelredo e poi di Canuto, e Elgita, prima regina di quest'ultimo, furono generose donatrici di ricami alla chiesa; Editta, moglie di Odoardo il Confessore, ricamò per lui la veste dell'incoronazione; e



FIG. 259. — OPUS ANGLICANUM.
(Musco Britannico).

sta nei ricordi che il Conquistatore e i suoi compagni furono meravigliati degli splendidi ricami, che trovarono in uso presso i nobili sassoni e che subito i Normanni con le loro donne cominciarono a raccogliere e imitare; nè è esagerato il dire che il lavoro d'ago d'ogni maniera era alla gentildonna della Bretagna nei secoli gotici ciò che è lo « sport » in questi giorni di progresso. La ricchezza delle cattedrali inglesi in ogni genere di ricami era sorprendente. Il catalogo di Lincoln, per esempio, dimostra che al tempo della Riforma la cattedrale possedeva tra sei e settecento paramenti con figure riccamente intessute del materiale più fine; ed altre cattedrali ne erano appena meno ricche.

Un certo numero di ricami inglesi ha sopravvissuto, per lo più nelle cattedrali e in altre raccolte all'estero; ed essi servono a

provare con la loro squisita bellezza, che l'albero dell'arte inglese non era meno fiorente di quelli di qualsiasi regione del continente.



FIG. 260. — PARTICOLARE DEL PIVIALE DI S. SILVESTRO IN S. GIOVANNI LATERANO, ROMA.

Il piviale di S. Silvestro in S. Giovanni Laterano, quello nel Museo Civico di Bologna, quello di Daroca a Madrid, quello del monastero di Sion nel Victoria and Albert Museum — ai quali io aggiungerei anche il famoso piviale d'Ascoli che ebbe tante vicissitudini, e quello di Toledo¹ — rivelano, insieme a una serie di altri avanzi meno importanti dello stesso genere, una forma d'arte nazionale arrivata già a uno sviluppo perfezionato che non potrebbe mai essere sorta in un paese non ricco d'industrie artistiche.

L'*Opus Anglicanum* cominciò ad esser famoso nel XII secolo, od almeno fu allora che la fama ne divenne tale da meritar menzione nelle cronache. La sua voga continuò per tutto il Medio Evo e i suoi prodotti furono ricercati in tutta l'Europa. I suoi caratteri erano rappresentati dall'unione del buon gusto nel disegno con una audacia senza precedenti nel dar forma plastica al lavoro d'ago.

Un bellissimo e maravigliosamente ben conservato frammento (fig. 259) del XIII secolo fu donato al Museo Britannico da sir Augustus Franks; ma gli esemplari migliori sono per lo più nelle raccolte straniere. La gloria del lavoro d'ago inglese disparve come quella di molte altre industrie artistiche nella prima metà del XV secolo per essere ravvivata sotto i Tudor, ma non più nel suo carattere puramente nazionale.

La storia dell'arte degli arazzi è in Inghilterra nella stessa condizione di quella di molte altre industrie artistiche.

¹ Un altro bellissimo piviale inglese (*Opus Anglicanum*) è quello non ricordato dall'Autore che si conserva nel Museo di Pienza. Si dice che fosse regalato da Tommaso Paleologo al Papa Pio II (Piccolomini), il quale nel 1462 visitando la città di Pienza lo lasciò in dono alla cattedrale. E' un completo e splendido lavoro del principio del secolo XIV con cappuccio e stolone, che misura m. 3,50 di larghezza e 1,63 di lunghezza; ed è eseguito su tela che il ricamo fittissimo copre interamente, rappresentandovi in 27 quadri con 150 figure, le storie della Madonna e di S. Caterina della Ruota. V. *Pienza, i suoi monumenti, arredi sacri* ecc. Notizie storiche raccolte in parte dal proposto canonico D. PAOLO CARATELLI, Roma, Kleinbub, 1901, p. 11-16, e *Opus Anglicanum* by MAY MORRIS, III, *The Pienza Cope*. The Burlington Magazine, apr. 1905, p. 59-65. (T.).

A noi risulta da prove documentate, che i telai inglesi lavorarono durante tutto il Medio Evo. Nel 1344 fu promulgata una legge per regolarne l'andamento e cinquanta anni più tardi il conte di Arundel dispose nel suo testamento di una serie di arazzi tessuti per lui in Londra; nel 1495 fu fatto per il coro della cattedrale di Canterbury un arazzo che è ora a Aix in Provenza; sul principio del secolo XVI una manifattura di arazzi sorse a Barcheston nel Warwickshire; e durante il regno di Giacomo I fu creata a Mortlake quella famosa dalla quale uscirono arazzi non inferiori ad alcun altro specialmente per la stabilità dell'esecuzione e per la bellezza dei fregi. In essa, per commissione di Carlo I, fu lavorata una serie di arazzi su cartoni di Raffaello che quel Re acquistò, dicesi per consiglio di Rubens, dal tessitore belga che aveva eseguito la serie per la Cappella Sistina di Roma. Molti di quegli arazzi sono ora nel *Garde Meuble* a Parigi. Una bella serie di arazzi di Mortlake esiste pure a Hardwicke Hall.

Uno o due tentativi furono fatti più tardi per far risorgere quest'arte in Inghilterra dopo che fu cessata l'impresa di Mortlake; e di essi il più serio è quello fatto una trentina d'anni fa per istituirne a Old Windsor una manifattura con l'aiuto di artefici provenienti da Beauvais e da Aubusson. I prodotti furono buoni nella esecuzione ma meschini nel disegno e la vita dell'impresa fu breve.

AVORII.

Fino a un'epoca molto recente fu quasi generale l'uso di dare il nome di francese o fiammingo a qualunque avorio di origine non documentata; eppure vi sono prove abbondanti che l'Inghilterra gotica possedeva numerosi intagliatori di avorio e che i loro prodotti erano molto popolari. Le vicissitudini della chiesa nel nostro paese condussero naturalmente alla distruzione di un numero considerevole di oggetti ecclesiastici, come pastorali, pissidi e patène, reliquarii privati ed altari; ma ancora ne sopravvivono tanti da provare che durante il grande periodo da circa il 1280 a circa il 1420.



FIG. 261. — ARAZZO A HATFIELD.



FIG. 262. — TRITTICO D'AVORIO.
(Musco Britannico).

i nostri artisti indigeni non erano inferiori in abilità ai loro rivali del continente. Negli ultimi dieci o venti anni i caratteri della nostra produzione indigena sono stati gradatamente riconosciuti. Gli avorii inglesi si distinguono per una maggiore sobrietà di concetto e una severa semplicità che non si trovano negli esemplari francesi, fiamminghi e tedeschi; mentre gli accessori architettonici forniscono un'altra prova della loro origine.

Gli oggetti ai quali il medioevale scultore in avorio si dedicava erano gli stessi in Inghilterra che altrove :

piccoli utensili da chiesa; corni da caccia ai quali la forma naturale dell'avorio si prestava così bene; statuette; pettini; coperte da libri; valve di specchi; piccole scatole, cofanetti, pissidi, pezzi da scacchi, ecc.

L'esemplare forse più interessante di antico avorio inglese ora conosciuto è un cofanetto donato al Museo Britannico dal defunto sir Augustus Franks. Non è d'avorio però, ma di osso di balena, ed è diviso in scomparti con scene tratte probabilmente dalla Saga di Odoacer, incorniciate con bell'effetto decorativo entro iscrizioni runiche fortemente incise (Imelmann). Un magnifico intaglio primitivo in osso di balena è la sassone *Adorazione dei Magi* che risale circa all'anno 1000 e si conserva nel Victoria and Albert Museum.

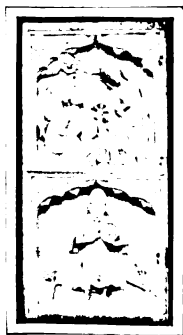


FIG. 263.
FOGLIO DI UN DITTICO.
(Musco Britannico).

Una interessante e alquanto misteriosa scoperta di avorii fu fatta circa 90 anni or sono a Lewis (isole Ebridi), consistente di molti pezzi da scacchi scolpiti in denti di tricheco; la scoperta consisteva di sei re, cinque regine, tredici vescovi (detti ora *allieri*), quattordici cavalieri, diciannove pedoni e dieci *guardiani*, predecessori di quella che fu poi la torre o la « rocca ». Si direbbe che rappresentassero il magazzino di qualche intagliatore il quale si valesse delle occasioni frequenti di trovare la materia prima che si trovava in quelle latitudini settentrionali. Uno dei più belli esempi di antico lavoro eburneo inglese è un frammento che sembra essere stato il bracciolo d'una seggiola, un tempo esistente nella grande collezione Meyrick a Goodrich Court. E' in dente di tricheco, squisito

nel disegno e nella esecuzione. I pastorali d'avorio non erano probabilmente rari nei secoli gotici, ma pochissimi tra essi hanno sopravvissuto. Il Victoria and Albert Museum però ne possiede uno che è in stretto rapporto coi pastorali di bronzo in diversi gradi di elaborazione discesi fino a noi dallo stesso periodo. Esso possiede pure un meraviglioso dittico lavorato a traforo, nel quale disegno e abilità vanno di pari passo.

Belli esempi della scuola inglese d'intaglio del XIV secolo sono nel Victoria and Albert Museum (figura 294), nel Museo Britannico (fig. 262, 263), più un trittico e un foglio di dittico, entrambi intagliati per il vescovo Grandison di Exeter. Gli avorii gotici nell'Ashmolean Museum di Oxford sembrano essere quasi tutti inglesi; e buoni esemplari nostrani si possono ora separare dai loro compagni non inglesi. Uno splendido dittico *ajouré* (traforato) in cornice italiana esistente nella collezione Salting può considerarsi lavoro inglese.

MANOSCRITTI MINIATI.

In un libro comprensivo sulla storia del libro prima dell'invenzione della stampa, il capitolo che si riferisce alla nascita e al progresso dell'arte del miniare in queste isole sarebbe il più omogeneo e forse il più interessante di tutti. Esso avrebbe principio con la meravigliosa scuola celtica di arte monastica, che sorse nel V secolo e venne a una perfezione di lunga durata circa due secoli dopo, per finire nel primo quarto del XV secolo quando incominciò la serie dei nostri cataclismi politici che per secoli furono la distruzione di tanta

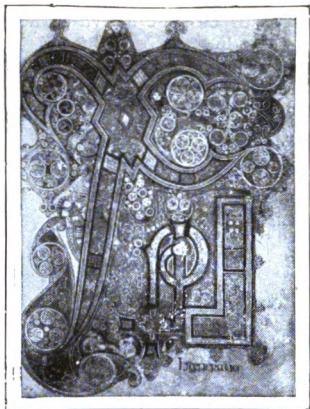


FIG. 264.
PAGINA DEL LIBRO DI KELLS.
(Trinity College, Dublino).



FIG. 265.
PAGINA DAI VANGELI DI LINDISFARNE.
(Museo Britannico).

parte di ciò che aveva carattere nazionale nell'arte britannica. Fra queste due date estreme la produzione di manoscritti miniati procedette sopra una via di più o meno costante sviluppo; e durante una gran parte di quel tempo i nostri amanuensi e decoratori davano lavoro migliore di quello di qualsiasi loro rivale. Abbiamo già veduto che la prima ondata del Cristianesimo giunta sino a noi, ebbe un effetto più duraturo in Irlanda che altrove, essendo esso alquanto riparato colà contro le razzie delle tribù provenienti dall'Europa settentrionale; cosicchè dopo qualche tempo potè raccogliere forza sufficiente per rievangelizzare le più vicine coste della Bretagna. Col Cristianesimo l'Irlanda ci portò l'arte sua; e i conventi fondati in Scozia e in Inghilterra divennero centri di diffusione di quei concetti celtici che si erano sviluppati durante la pace al di là del mare protettore. I celti irlandesi avevano



FIG. 266. — PAGINA
DI UN VANGELO CELTICO.
(Palazzo Lambeth).

imparato a lavorare in oreficeria e a miniare manoscritti con abilità e buon gusto così mirabili « da non essere superati in nessun'epoca nè paese del mondo » (Middleton). I miniatori trovavano la base dei loro lavori nella oreficeria; e veramente in molti casi lo stesso individuo decorava un manoscritto e lo rilegava in metallo; cosicchè una pagina di un libro come quello di Kells è veramente una traduzione in pittura di idee suggerite dall'idiosincrasia del metallo, dello smalto e delle pietre preziose. Da questo fatto derivano ugualmente i pregi e i difetti di quest'arte, la sua meravigliosa delicatezza, la sua complicazione scevra di confusione; come pure il suo eventuale difetto di adattamento. Il libro di Kells fu probabilmente scritto fra il 680 e il 700. La sua straordinaria finitezza non è descrivibile in parole, anzi non è apprezzabile ad occhio nudo, ma richiede l'aiuto d'una lente d'ingrandimento e di molta pazienza. Si è detto che le forme naturali



FIG. 267. — REGIO MS. I D. X.
FOGLIO 6.
(Museo Britannico).

ivi introdotte dimostrano l'assoluta incapacità dell'artista celtico a rappresentare la figura umana; ma io ho già spiegato come non debba ammettersi troppo facilmente tale incapacità. Il monaco miniatore era un Celta, intento all'unità e al valore della linea e non facilmente tentato a introdurre nel suo disegno elementi perturbatori. Egli non aveva il desiderio di riprodurre la figura umana in sè, ma soltanto di servirsi in quanto poteva sottostare alle sue arbitrarie ma nettamente decorative intenzioni. La figura umana è così essenzialmente interessante che, una volta introdotta nell'arte, s'impone, prendendovi un posto via via sempre più importante; ma tra gente in cui prevale il sangue celtico essa persiste, anche al dì d'oggi, a rimanere un elemento nel disegno decorativo.

Io ho già avuto occasione di accennare ai più belli esempi di



FIG. 269. — PAGINA DELL'APOCALISSE, REGIO MS. 19 B. XV. (Museo Britannico).

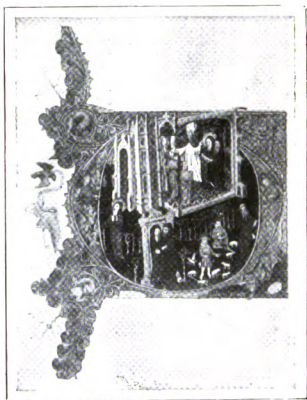


FIG. 268. — LETTERA INIZIALE IN UN TARDO MESSALE DEL XIV SECOLO. (Museo Britannico).

miniatura celtica. Essi sono: il libro di Kells (fig. 264); quello forse anteriore di Durrow (fig. 19); quello posteriore di Armagh; e i Vangeli di S. Cutberto, ossia il Manoscritto di Lindisfarne (fig. 265); il Commento di Cassiodoro sui Salmi nella cattedrale di Durham; e lo splendido volume dei Vangeli nella Biblioteca imperiale di Pietroburgo. Gli ultimi tre sono esemplari della scuola inglese fondata sull'insegnamento dei frati irlandesi. Essi sono più sfarzosi che i mss. anteriori, specialmente per causa della introduzione della foglia d'oro e d'argento non mai adoperate dai miniatori di pura origine irlandese. La produzione di manoscritti miniati continuò in Irlanda sino al X secolo, ma la loro scuola più recente non era davvero paragonabile a quella alla quale dobbiamo il libro di Kells.

L'influenza dei miniatori irlandesi si estese non solo a Canterbury e ad altri centri dell'Inghilterra meridionale, ma a molti punti del continente europeo ai quali fu portata dai missionari irlandesi. La Biblioteca di S. Gall possiede un certo numero di libri finamente miniati secondo l'ultimo tipo irlandese. L'influenza irlandese penetrò anche nella penisola scandinava, dove talune forme tipicamente celtiche possono identificarsi negli ornamenti di quelle chiese di legno del XI e XII secolo, che sono i più antichi monumenti cristiani in quelle regioni.



FIG. 279. — PAGINA DEL MS. HARLEY
7026, FOLIO 4 B.
(Musco Britannico).

Un cambiamento di carattere nella miniatura anglo-celtica avvenne naturalmente in seguito alla più stretta relazione con Roma cagionata dal Sinodo di Whitby nel 664 e dalle sue conseguenze. I concetti italiani vennero a modificare quelli celti e la combinazione degli uni con gli altri diede origine a uno stile che informò la miniatura inglese durante le generazioni che la videro occupare il posto di prima scuola d'Europa. Questo fatto si afferma in una lenta ma progressiva introduzione di sentimento classico nelle figure e nel panneggiamento. Le parti puramente ornamentali del lavoro ritengono però a lungo il loro aspetto celtico, e quando questo scompare del tutto anche l'elemento classico svanisce, mentre

tanto le figure quanto l'ornamentazione concorrono a formare uno stile in stretto rapporto coll'insieme del movimento gotico. Dalla fine del X secolo fino ai primi anni del XV, salvo l'eccezione di un breve eclissi dopo la metà del XIV, la scuola inglese dei miniatori rimase la più influente in Europa; e fu con l'aiuto di un famoso amanuense erudito inglese, Alcuin di York, che Carlomagno creò quella che si chiamò la scuola anglo-carolingia per la scrittura e la decorazione dei manoscritti, nei conventi benedettini di Francia — a Tours, a Soissons, a Metz, ecc. — Alcuin fece la revisione della *Vulgata* e la copia di essa magnificamente scritta e miniata esistente nel Museo Britannico, è creduta

quella genuina preparata per Carlomagno. « Le figure sono principalmente classiche con bei sfondi architettonici di stile romano disegnati con non comune finitezza e precisione e anche con una prospettiva abbastanza corretta. Le lettere maiuscole iniziali e tutti gli altri ornamenti convenzionali rivelano la vena artistica nordica che Alcuin medesimo aveva portata da York. Disegni delicati, in complicati intrecci, quali erano prima in uso nei mirabili manoscritti dei frati celti, vi sono liberamente introdotti nei fregi e nelle grandi lettere maiuscole » (Middleton).

Come la Northumbria (in quell'epoca ancora uno dei regni dell'eparchia anglo-sassone) aveva dato Alcuin a Carlomagno per aiutarlo nella creazione di una scuola francese di miniatori, così quando la civiltà northumbriaca fu di fatto distrutta nel secolo IX per parte dei pirati danesi, il movimento iniziato in Francia per opera di Alcuin reagì di nuovo sulla Northumbria e riaccese la spenta scintilla. E questo non solo nella Northumbria; giacchè Alfredo il Grande non era meno entusiasta di Carlo il Grande per quanto si riferiva alla letteratura e all'arte; e una nuova scuola sorse nella sua capitale di Winchester e nei grandi conventi benedettini sparsi per il paese. Della influenza della scuola carolingia si trovano le tracce nei primi risultati di questo nuovo movimento. Il famoso libro corale *Benedictional* di Chatsworth scritto da Godeman, cappellano di Etelwoldo vescovo di Winchester, ne è un esempio. Nelle sue 30 miniature occupanti la pagina intera troviamo caratteri combinati della scuola carolingia e di quella più esclusivamente inglese. La sua data è circa l'anno 965.

Un altro centro di miniatori fu l'abbazia benedettina di Glastonbury sotto S. Dunstan, che era egli stesso un buon artista. La raccolta Bodleiana possiede il disegno di un Cristo con un santo prostrato ai suoi piedi che da un annotatore del secolo XII è detto di mano di S. Dunstan medesimo.



FIG. 271.
IL PAPA E L'OREFICE.
(SIR DAVID WILKIE).



FIG. 272. — LA MADRE DELL'ARTISTA. (A. GEDDES).



FIG. 273.
ST. JACQUES, A LISIEUX.
(C. J. WATSON).

Accanto alla scuola anglo-carolingia di Winchester lavorava una scuola completamente indigena di miniatori anglo-sassoni, la quale nel secolo XI aveva già raggiunto grande eccellenza specialmente nella produzione di disegni il cui effetto era principalmente dovuto alla linea. Nel secolo XII queste scuole rivali avevano condotto ad un grande sviluppo la produzione dei manoscritti decorati; e quest'arte progredì rapidamente in tutto il paese, finchè raggiunse il suo culmine nelle splendide illustrazioni inglesi del secolo XIII che furono lungamente senza rivali in qualsiasi paese europeo.

Un'accurata analisi dei migliori lavori di questo periodo dimostra che le tradizioni celtiche, anglo-sassoni e normanne contribuirono insieme alla

sua eccellenza finale, sebbene l'influenza delle ultime fosse probabilmente la più forte. Essa veramente esercitò una influenza su tutto l'impero angioino fino ai Pirenei.

Fino a una data assai recente gli storici dell'arte avevano il preconconcetto che la scuola francese, o piuttosto parigina, dei miniatori fosse, non solo prevalente in Europa alla fine del secolo XIII e al principio del XIV, ma anche la fonte d'ogni eccellenza altrove. A questa opinione si opposero gli studiosi inglesi ed ora siamo sulla buona via perchè sia riconosciuto che all'Inghilterra appartiene quasi interamente il merito dell'iniziativa. Senza l'Inghilterra lo stile di miniatura che prevalse nel reale dominio di Francia dal tempo di San Luigi in poi, non sarebbe spiegabile, perchè l'interruzione di continuità col passato sarebbe troppo grande. Fu dal focolare inglese che i miniatori francesi tolsero la scintilla dalla quale fecero sorgere la gran fiamma che illuminò tutto il secolo XIV.

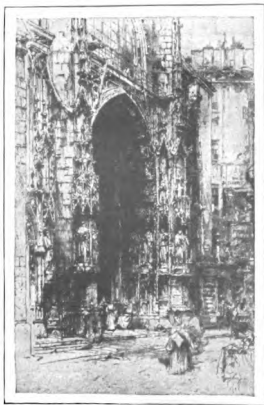


FIG. 274.
ST. MERY, A PARIGI.
(HEDLEY FITTON).

Per tutta la durata del secolo XIV e nei primi venti o trenta anni del XV la miniatura dei manoscritti in Inghilterra divenne gradatamente più nazionale nello stile — più diversa dai lavori consimili prodotti sul continente. Gli anni terribili della peste nera parvero aver quasi annientato quest'arte; e fu soltanto verso la fine del XIV secolo che furono prodotti buoni lavori e in discreta quantità. Fino al tempo della guerra delle rose si ebbero però ancora alcuni begli esemplari, e diversi splendidi manoscritti portano la data fra il 1380 e il 1430.



FIG. 275. — MISS SEYMOUR HADEN.
(WHISTLER).

ACQUEFORTI.

L'arte delle acqueforti ha percorso una via singolare nel nostro paese. Dopo la sua invenzione — come arte pura e separata — dovuta a Rembrandt, è rimasta ignorata dagli artisti inglesi per più di un secolo e mezzo; poi, come un seme dimenticato, germogliò ad un tratto nella mente di due pittori scozzesi e risorse solida e integra, quasi come Rembrandt l'aveva lasciata. Davide Wilkie (1785-1841) e Andrea Geddes (1789-1844) non ci lasciarono che poche acqueforti, ma esse bastano a dimostrare come avevano intesa l'idiosincrasia di quel medium di espressione artistica. Il loro tentativo — se tale possiamo chiamarlo — di ridestare davvero un'arte dormiente, venne frustrato da una delle piccole ironie del fato, giacchè derivò appunto dalla fondazione dell'Etching Club (circolo degli acquafortisti), libera federazione di pittori che non avevano nè le qualità nè le tendenze dei veri artisti della linea, il cui pensiero si traduceva in aneddoti e, per di più, in aneddoti d'invenzione altrui! Le loro stampe, parlando in genere, non hanno alcuna impronta veramente caratteristica e sono ora pressochè dimenticate. L'esempio di Wilkie e di Geddes non rimase però senza frutto, giacchè subito dopo la metà del secolo XIX sorsero altri due



FIG. 276. — APRILE NEL KENT.
(F. SHORT).

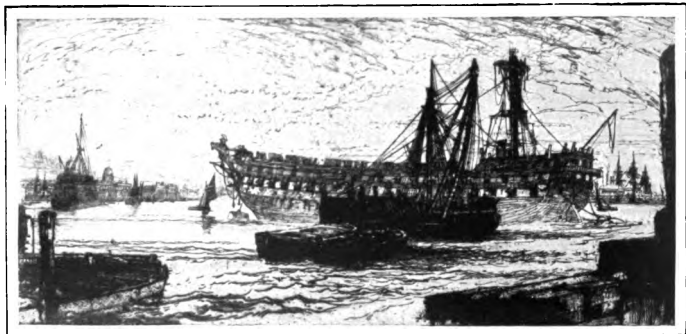


FIG. 277. — L'AGAMENNONE. (SIR F. SEYMOUR HADEN).

acquaforisti che avranno nel futuro un posto tra i grandi maestri di quell'arte. Uno di essi fu Giovanni McNeill Whistler (1834-1903); l'altro, suo cognatò sir Francis Seymour Haden. Durante la maggior parte della sua carriera Whistler prese la posa di anti-inglese, quantunque la sua arte fosse principalmente britannica, malgrado la sua nascita americana e la sua educazione francese. Essa era essenzialmente fatta di selezione commotiva, e, mentre egli cre-

FIG. 278. — MOLINO IN WIRRAL.
(F. BURRIDGE).

deva di lavorare col cervello, questo era dominato dalla passione quasi quanto quello di Méryon (1821-1868). Come pittore Whistler aveva un altro carattere britannico: quello di essere per così dire un'isola, cioè un individualista, un uomo quasi interamente staccato dalle influenze d'ambiente o di tradizione; ma come aquafortista fu il legittimo rampollo dei migliori lavoratori della linea che lo precedettero. Suo cognato sir Francis Seymour Haden era più nuovo e più indipendente di lui; e anche più freddo, più cosciente, più scientifico. Il valore di Whistler come aquafortista cominciò ad essere generalmente noto nel 1871,

quando fu pubblicata la sua « serie di sedici scene, sul Tamigi e su altri soggetti, in aquaforte ». Da quel momento fino alla sua morte egli fu riconosciuto come il

maestro più perfetto di quell'arte dopo Rembrandt, con due soli rivali, sir Francis Seymour Haden e il francese Carlo Méryon, l'arte del quale può però dirsi quasi inglese, perchè inglese era suo padre ed egli dovette l'ispirazione alla sua immaginativa inglese modificata dall'aspetto di Parigi e da un tocco di squilibrio mentale.

L'interesse destato dalle stampe di Whistler e di Seymour Haden condusse, prima di tutto, alla febbrile ricerca di acquafortisti che fu il fondamento della fama di Méryon; e quindi indusse molti dei nostri giovani artisti a investigare la potenza del bulino. Durante gli ultimi venti anni all'incirca la classe degli acquafortisti-

pittori (così noi chiamiamo coloro che trattano ad acquaforte i loro concetti originali) è grandemente aumentata o piuttosto è stata creata addirittura; e non pochi dei suoi membri hanno rivelato qualità che daranno loro un posto permanente tra i maestri dell'arte. L'acquaforte di riproduzione, ossia quella che entra nel campo da prima destinato soltanto all'incisione, ha avuto maggior sviluppo sul continente che da noi, sebbene qui abbia trovato il suo miglior mercato di vendita. Uno dei migliori artisti del genere è però un inglese, W. E. Hole, R. S. A., al quale si debbono alcune notevoli stampe delle opere di Rembrandt e di quelle d'alcuni maestri della così detta scuola romantica in Francia.



FIG. 279. — INCISIONE IN LEGNO DALLA
« FALL OF PRINCIS ».

INCISIONE.

L'incisione, nel senso più puro della parola, ossia l'uso del bulino o della punta secca per scavare nel rame solchi o incavi, non ha mai raccolto nel nostro paese una grande lista di seguaci. Essa richiede qualità di pazienza e di esattezza delle quali noi, come nazione, non possiamo dirci così largamente dotati come alcuni dei nostri rivali. L'incisione è di fatti una forma di critica, e la sua eccellenza dipende da uno stato d'animo non dissimile da quello che conduce un uomo a dedicar la sua vita



FIG. 280.
INCISIONE IN LEGNO
D'UNA LETTERA INIZIALE NEI
« MARTIRI » DI FOXE.

all'esame, diciamo per esempio di Shakespeare, parola per parola, sillaba per sillaba, lettera per lettera. L'occhio inglese ama i risultati, ma non sempre si compiace nei mezzi. Le scorciatoie e le grandi strade diritte corrispondono alla sua indole; ed è perciò che l'artista inglese si è distinto come incisore sul legno ed ha inventato recentemente quel metodo misto di riprodurre dipinti in bianco

e nero nel quale l'acquaforte, l'incisione e la mezza tinta hanno ciascuna la loro parte. Le stampe brillanti ottenute con tali mezzi non sono però soddisfacenti per chi unisce il rispetto per l'unità alle altre qualità estetiche ¹.

L'incisione in legno, come forma d'arte, può quasi essere considerata come una invenzione inglese. In Italia e in Germania essa



FIG. 281. — STAMPA DALL'« ARIOSTO » DI HARRINGTON.

superato il padre se avesse avuto un più regolato sistema di vita. Sir Robert Strange (1721-1792) fu uno scozzese di una famiglia di Fife stabilita a Orkney. Guglielmo Woollett (1735-1785), nato nel Kent, era d'origine olandese. Il metodo d'incisione dello Strange rivela una purezza, una larghezza e un vigore di tecnica non mai superati; mentre Woollett trattò il paesaggio con straordinario gusto, finezza e flessibilità di stile. Strange amava troppo gli Italiani del XVII secolo, ma ha lasciato anche stampe dei lavori di Tiziano, Holbein e Van Dyck. Il migliore lavoro di Woollett è una riproduzione da Riccardo Wilson. Guglielmo Sharp (1749-1824) era di poco inferiore a Woollett. Una bella e completa collezione dei suoi lavori è nel Museo Britannico. Giovanni Keyse Sherwin (1751-1790) ha lasciato alcune stampe eccellenti, tra le quali una delle migliori è il *Banchetto dei cavalieri di St. Patrick nel castello di Dublino*. Nel corso del secolo XIX la pura arte dell'incisione andò lentamente decadendo ed ora può dirsi del tutto estinta.

¹ Alcuni grandissimi tra gli incisori della linea furono britannici o almeno membri della scuola britannica. Guglielmo Faithorne (1616-1691) dovette molto del bellissimo stile dei suoi ultimi lavori all'esempio di Nanteuil, sotto il quale lavorò per un certo tempo nel 1649. Suo figlio, Guglielmo Faithorne juniore (1656-1701?), avrebbe forse

era più che altro un delicato processo meccanico posto al servizio dell'arte del disegno; e fu soltanto quando Tommaso Bewick, nato a Newcastle-on-Tyne nel 1753, invertì il metodo usuale e iniziò il sistema della linea bianca, che l'incisore divenne un artista, il quale liberamente traeva i motivi del suo lavoro da disegni e pitture, e dalla natura stessa. Il vecchio procedimento consisteva di molto lavoro meccanico e molta abilità estranea all'arte; il nuovo richiedeva in confronto poco lavoro ed abilità, ma non poteva esser messo in opera efficacemente fuorchè da un artista. Dürer e Holbein avevano, come artisti, finito il lavoro quando era fatto il disegno sulla tavoletta; il resto era un processo puramente meccanico per togliere dal legno le parti della superficie corrispondenti al foglio bianco nel disegno. Bewick cominciò con una tavoletta interamente tinta in nero sulla quale egli disegnò il suo soggetto in linee bianche, precisamente nello stesso modo con cui l'incisore disegna con la punta secca sul rame. Nel far ciò egli era costretto ad interpretare il suo modello esattamente come qualunque altro artista, pure adoperando un metodo inadatto alla diretta imitazione; e ne venne di conseguenza che la stampa tratta da un suo blocco conteneva la sua impronta individuale, mostrava il suo modo d'afferrare il soggetto, le sue idee sul modo di renderlo; il che coll'antico sistema era soltanto possibile quando il disegnatore e l'incisore erano una sola e medesima persona. Ruskin lo chiamò: « un riformatore altrettanto risoluto quanto Holbein, o Botticelli, o Lutero, o Savonarola ». Il metodo di Bewick era particolarmente adattabile al genio inglese, giacchè non era assolutamente oggettivo e distruggitore della individualità. Le principali opere di Bewick furono « i quadrupedi inglesi » pubblicati nel 1790 e le sue due



FIG. 282. — IL DUCA DI MONMOUTH.
(ARR. BLOOTELING DA SIR PETER LELY).



FIG. 283. — ELISABETTA ED EMMA CREWE.
(J. DIXON DA SIR JOSHUA REYNOLDS).

serie di « uccelli inglesi » pubblicate nel 1797 e nel 1804 rispettivamente. Il suo esempio ha ispirato molti seguaci dei quali i migliori forse furono Charlton, Nesbitt e Luca Clennell; ma il metodo della linea bianca non riuscì mai a soppiantare interamente il suo rivale. Una delle cause di ciò, e forse la principale, fu che molti incisori in legno avevano cominciato la loro vita come incisori sul rame e nel darsi alla seconda occupazione non misero interamente da parte la prima. Di tal numero erano Roberto Branston, Giovanni Orrin Smith, Guglielmo Harvey ed altri che eseguirono molte illustrazioni di libri innanzi che la fotografia generasse la sua estesa figliuolanza di processi meccanici.



FIG. 284. — MRS. ABINGTON
COME MUSA DELLA COMME-
DIA. (J. WATSON DA SIR J.
REYNOLDS).

INCISIONI A MEZZA TINTA.

Se i metodi d'incisione che dipendono dalla linea ebbero poca presa sul genio inglese, lo stesso non accadde con la mezza tinta, la quale più che qualunque altro sistema di riproduzione artistica si accosta all'indole della pittura. L'invenzione di questa arte è dovuta a Lodovico von Siegen, di sangue misto olandese e tedesco, ufficiale al servizio del lan-

gravio di Hesse-Cassel. Da lui l'apprese il principe Roberto che pel primo se ne servì con vigore e con larghezza d'intendimenti. Dal principe poi potrebbe averla imparata sir Cristoforo Wren, al quale ne fu per un certo tempo attribuita l'invenzione e che si ritiene autore di due piccole teste di negri a mezza tinta.



FIG. 285. — LADY CHAMBERS.
(J. MAC ARDELL DA SIR J.
REYNOLDS).

Il primo però ad intuire tutta la portata di un tal metodo fu un Olandese, Abramo Blooteling (1634-1700?), domiciliato in Londra dal 1672 fino alla sua morte (fig. 282). Mettendo da parte il principe Roberto, del quale l'opera migliore è *Il grande esecutore*, la più

antica mezza tinta inglese è un ritratto di Carlo II, di Guglielmo Sherwin, che porta la data del 1669. Verso la stessa epoca si pub-

blicarono in Londra stampe che portavano i nomi di Riccardo Thompson e di Alessandro Browne; ma se questi fossero veramente gli incisori o soltanto gli editori non è accertato. Odoardo Lutterell¹ (o Luttrell) irlandese di nascita (1650?-1710?), Francesco Place (1647-1728), R. Williams (che fiorì dal 1680 al 1700) e Isacco Beckett (1653-?) aiutarono tutti a preparare il grande sviluppo del secolo XVIII, che può dirsi abbia poi preso piede definitivamente con Giovanni Smith (1652?-1742). Smith ebbe la buona sorte di aver trovato ad un tempo un generoso protettore ed un artista particolarmente adatto alla riproduzione in sir Godfrey Kneller, sulle opere del quale egli eseguì non meno di 138 tavole. Kneller non fu però sempre fedele allo Smith e impiegò anche Giovanni Simon (1675-1755?), un francese scolaro di Smith, a riprodurre diversi de' suoi dipinti in bianco e nero. Questo Simon va incluso nella scuola inglese delle incisioni a mezza tinta, perchè soltanto dopo il suo arrivo in Londra abbandonò il bulino per il raschietto. Guglielmo Faithorne juniore, che già nominammo come incisore, lavorò anche in mezza tinta. Giorgio White (che fiorì dal 1714 al 1731) si crede fosse il primo a incidere il contorno sul rame prima di fare il fondo in mezza tinta. Due dei più ingegnosi incisori a mezza tinta della prima metà del XVIII secolo furono i Giovanni Faber, padre e figlio, che vennero qui dall'Aia quando il secondo aveva soltanto 3 anni. Quest'ultimo è il meglio conosciuto dei due per le sue stampe riproducenti i ritratti dei membri del Kit-Cat club, dipinti da Kneller.

Alla fine del primo quarto del XVIII secolo l'arte della mezza

¹ La Galleria Nazionale Irlandese possiede un ritratto a pastello eseguito da Lutterell sulla ruvida superficie del rame preparata per la mezza tinta.



FIG. 286. — LA SPERANZA CHE NUTRE L'AMORE. (E. FISCHER DA SIR J. REYNOLDS).



FIG. 287. — LE SIGNORE WALDEGRAVE. (VALENTINO GREEN DA SIR J. REYNOLDS).

tinta fu trascurata in Inghilterra; coloro che la praticavano a uno a uno morivano ed i superstiti eseguivano lavoro di qualità inferiore. Fra questi ultimi però un tale Tommaso Beard, senza esser mai diventato un buon incisore, ebbe una parte piuttosto importante nella storia della mezza tinta. Egli emigrò a Dublino ed ivi eseguì la prima mezza tinta irlandese, gettando così il seme di ciò che doveva diventare un grande movimento di quest'arte col destare la curiosità di Giovanni Brooks, che fu poi il primo degli incisori



FIG. 288. — LADY CAROLINA PRICE. (J. JONES DA SIR J. REYNOLDS).

irlandesi a mezza tinta. Questi venne a Londra, imparò l'arte, ritornò in Irlanda, ed ivi la esercitò per qualche tempo. Con lui era andato in Irlanda Andrea Miller, uno scolaro di Faber il giovine; e quei tre, Beard, Brooks e Miller, tennero viva la mezza tinta durante gli anni morti della prima metà del XVIII secolo; e, per mezzo di una scuola fondata da Brooks, prepararono il grande sviluppo della seconda metà.

Il principio di tale sviluppo fu poi interamente dovuto ad artefici nati in Irlanda, dei quali il più grande fu Giacomo Mac Ardell, scolaro di Brooks, le cui stampe migliori ebbero poche rivali e non furono mai superate. La

vita di Mac Ardell fu breve. Egli morì a 37 anni avendo prodotto più di 200 stampe. La sua fama si raccomanda specialmente a una serie di 37 riproduzioni da Reynolds; ma molti altri lavori tratti da altri artisti — da Van Dyck a Hudson — non sono davvero inferiori alle riproduzioni delle opere di Reynolds.

Compatriota e contemporaneo di Mac Ardell fu Riccardo Houston, che sarebbe diventato un incisore degno di anche maggiore considerazione se avesse potuto mantenersi scevro da quel guaio nel quale cadono tanti Irlandesi di genio: l'intemperanza. Houston ha lasciato 160 stampe, oltre una gran quantità di lavoro d'ordine inferiore, al quale era ridotto per causa della sua vita spensierata. Riccardo Purcell e Carlo Spooner ebbero molti dei difetti di Houston e non ne uguagliarono l'abilità. Altri Irlandesi furono: Michele Ford, Michele Jackson, Odoardo Fisher, Giovanni Dixon, Giacomo Watson e Tommaso Frye; il quale ultimo fu artista più originale che non il maggior numero degli incisori. I disegni che di lui rimangono sono buoni e le sue stampe meglio conosciute sono teste di grandezza naturale, ritratti fatti dal vero senza altro intermediario che il suo disegno. L'ultimo degli incisori a mezza tinta irlandesi fu

Giacomo Watson, morto nel 1790 lasciando una figlia, Carolina, che acquistò molta riputazione nella incisione a punti.

L'arte iniziata da Lodovico von Siegen nel 1642 raggiunse il suo culmine negli ultimi 30 anni del secolo XVIII. Molto prima di questa epoca, esistevano è vero stampe isolate di grande perfezione, tra le quali per esempio *Monmouth* di Blooteling (fig. 282), le migliori di Giovanni Smith, *Lady Chambers* di Mac Ardell (fig. 285) ecc.; ma soltanto quando gli incisori inglesi furono accesi dall'esempio degli scolari irlandesi di Giacomo Brooks, l'arte della mezza tinta divenne un grande albero fiorente che prodigò i suoi frutti sopra il paese entusiasta.

Il primo maestro di questo grande periodo fu Giovanni Finlayson, del quale la stampa più bella, *Elisabetta duchessa di Argyll*, fu pubblicata nel 1770. Subito dopo Finlayson vennero Guglielmo Pether, famoso per le sue tavole tratte da Rembrandt e dalle scene a lume di candela di Wright di Derby; Giovanni Watts, artefice vigoroso che si dedicò a quest'arte, più o meno da dilettante; Filippo Dawe, il quale come Pether amava di riprodurre scene a lume di candela; Gionata Spilsbury; Giuseppe Marchi, allievo di Reynolds; e due artisti più potenti di qualunque altro: Valentino Green e Giovanni Jones.

Green nacque nel 1739, venne a Londra nel 1765, fu eletto A. R. A. nel 1775 e morì nel 1813. Il merito principale delle sue stampe consiste nella delicatezza tanto della esecuzione quanto della interpretazione degli originali. Fra le sue migliori vanno annoverate *The Ladies Waldegrave* (fig. 287), *Lady Betty Delmé* e la *Contessa di Aylesford* da Reynolds; e *Ozias Humphry* da Romney. Giovanni Jones nacque circa il 1745 e morì nel 1797. Egli fu tra i più versatili incisori a mezza tinta e le sue stampe rivelano grande varietà tanto nella esecuzione quanto nel merito intrinseco. Tra le migliori vanno collocate:

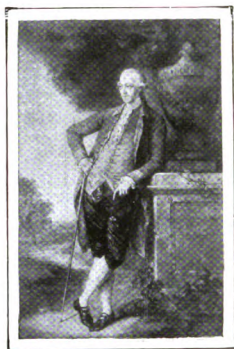


FIG. 289. — SIR HARBORD HARBORD. (J. R. SMITH DA GAINSBOROUGH).



FIG. 290. — SALISBURY VEDUTA DALLE PRATERIE. (DAVID LUCAS DA CONSTABLE).

Lady Carolina Price (fig. 288), *Charles James Fox* da Reynolds e *Dulce Domum* da W. R. Bigg. Earlom (1743-1822) fu uomo intraprendente oltre che artefice di



FIG. 201. — MRS. CARWARDINE COL SUO BAMBINO. (J. R. SMITH DA ROMNEY).

singolare bravura perchè scelse per le sue mezze tinte soggetti difficili come i fiori di Van Huysum e i paesaggi di Hobbema. Ma Giovanni Raphael Smith (1752-1812) può in complesso considerarsi come la figura più cospicua nella lunga serie degli incisori a mezza tinta. Le sue stampe numerose non stanno al di sotto di alcun'altra per vivacità; e in ogni senso l'opera sua fu completa. La sua prima stampa, un ritratto di *Pasquale Paoli*, ha la data del 1769 ed egli finì di lavorare verso il 1809¹.

L'abilità degli incisori perdurò a lungo nel secolo XIX; ma le circostanze non furono ad essi favorevoli come pel passato. I metodi dei pittori

inglesi non si prestavano così bene alla riproduzione in mezza tinta come nei tempi di Reynolds e di Romney e la moda del vestire, dietro il crescente mal'esempio della Francia, divenne via via sempre meno pittoresca. Non è perciò da far maraviglia se que-

st'arte andasse sparendo prima della metà del secolo e se, quando venne l'ora del suo risveglio, fosse principalmente volta verso i grandi pittori dell'era giorgiana.

Durante il secolo XIX due innovazioni furono introdotte nella tecnica della mezza tinta: prima col tentare di sostituire al rame l'acciaio con grande perdita di grazia; poi coll'invenzione dell'« acciaiatura » ossia del coprire il rame d'uno strato d'acciaio per mezzo dell'elettricità, che ora è generalmente in



FIG. 202. — IL CASTELLO DI RAGLAN. (J. M. W. TURNER. LIBER STUDIORUM).

uso, benchè la stampa, così ottenuta, perda quasi del tutto quell'effetto di ricchezza e morbidezza che si ottiene col nudo rame.

¹ Altri ottimi incisori a mezza tinta di questo periodo furono: Tommaso Watson (1743-?), Guglielmo Dickinson (1746-1823), Roberto Dunkarton (1744-1811), Giovanni Murphy (che fiorì tra il 1780 e il 1809), Carlo Townley (1746-1800?), Giacomo Walker (1748-1810), Guglielmo Doughty (attivo dal 1775 al 1782), Enrico Hudson (attivo dal

La purezza della mezza tinta andò poi adulterandosi sempre più coll'essere mescolata all'acquaforte fino a che i due metodi vennero a trovarsi combinati insieme in uguale proporzione. Il *Midsummer Night's Dream* (sogno d'una notte d'estate) di Cousins può paragonarsi ai lavori a guazzo del XVII secolo, supponendo che al contorno lineare di questi corrisponda l'acquaforte e al guazzo la mezza tinta.

La natura stessa di quest'arte rese inevitabile il fatto che essa servisse specialmente a riprodurre dipinti di figure e in particolare ritratti di larga modellatura tanto nelle teste quanto nel drappeggio. Soggetti ideali per l'incisione a mezza tinta sono i ritratti di Lely, di Hogarth, di Reynolds (specialmente quelli in cui i panneggiamenti sono dovuti a Pietro Toms), di Raeburn, di Romney; molti dei ritratti di Hoppner e alcuni di Lawrence si prestano pure a un tal genere di interpretazione. Ma le opere di Gainsborough non si adattano altrettanto bene a quel metodo, perchè vi è minor gioco di chiaroscuro e minor larghezza di pennellata di quanto può invitare l'incisore a mezza tinta. Il colore simpatico e la inarriabile leggerezza di esecuzione che lo mettono sopra un piedestallo tutto suo, non possono essere interamente interpretati in nessuna forma di bianco e nero. Ai giorni nostri i ritratti di Sargent sarebbero soggetti ideali per la mezza tinta.

Il paesaggio è invece un soggetto disadatto. Earlom per verità mostrò grande bravura nei suoi lavori da Hobbema; Turner e i suoi incisori fecero maraviglie coi loro metodi misti nel *Liber Studiorum*; e Davide Lucas ci rivelò uno degli aspetti del genio di Constable con vigore straordinario. Ma anche le migliori di queste opere sono manchevoli nel darci la sensazione che ci tro-



FIG. 293. — LADY PEEL.
(SAMUELE COUSINS DA LAWRENCE).

1782 al 1793), Tommaso Burke (1749-1815), Giosia Boydell (1750-1817), Giovanni Dean (m. 1793), Tommaso Park (n. 1760, lasciò l'incisione nel 1797), Giuseppe Grozer (1755?-1799?) e Carlo Howard Hodges (1764-1837). Gli incisori a mezza tinta del XIX secolo che appartennero alla fine del grande periodo anzichè al moderno risveglio, furono: Giovanni Young (1755-1825), Guglielmo Say (1768-1834) che fu il primo a fare esperimenti sull'acciaio, Giorgio Townley Stubbs (1756-1815), Guglielmo (1766-1816) e Giacomo (1760-1859) Ward, Giorgio Dawe (1781-1829), Giorgio Clint (1790-1835), S. W. Reynolds (1773-1835), Guglielmo Whiston Barney (m. 1800), Carlo Turner (1773-1857), Enrico Meyer (1782-1847), Tommaso Lupton (1791-1873), Giovanni Richardson Jackson (1819-1877), Gian Carlo (1795-1835) e Giacomo (1800-1838), Bromley, Davide Lucas (1802-1881) e Samuele Cousins (1801-1887).

viamo dinanzi a cosa adattata al fine suo proprio con gusto perfetto e con perfetta abilità; sensazione che invece deriva così piena dalle migliori riproduzioni a mezza tinta dei lavori di Reynolds e di Romney.

Gli incisori a mezza tinta del nuovo risveglio hanno seguito per lo più i metodi più antichi e più puri. Lo strato d'acciaio sul rame ha reso possibile la tiratura d'un gran numero di copie senza un gran consumo della lastra; cosicchè le lastre in tutto acciaio e l'acquaforte predominante sono state praticamente abbandonate e le migliori moderne incisioni a mezza tinta non si trovano ad un livello tanto inferiore a quelle del grande periodo.



FIG. 294. — AVORIO INGLESE DEL
XIV SECOLO.
(Victoria and Albert Museum).

BIBLIOGRAFIA. — GARDNER J. STARKIE, *Ironwork*, Victoria and Albert Museum Handbook (1893 e 1907). Burlington Fine Arts Club, *Catalogue of an Exhibition of Chased and Embossed Steel and Ironwork*, 1900; STUHLFAUTH G., *Die altchristliche Elfenbein Plastik*, 1896.

Victoria and Albert Museum, *Handbook (Ivories)*; id., *Reproductions of Carved Ivories*, 1890; IMELMANN RUDOLF, *Wanderer und Seefahrer in Rahmen der Altenglischen Odoaker Dichtung*, Berlin, 1908.

Burlington Fine Arts Club, *Catalogue of European Enamels*, London, 1897; Victoria and Albert Museum, *Catalogue of English Enamels* (Schreiber Collection), London, 1885; GARDNER J. S., *English Enamels*, 1894; HERMANN P., *On Glass and Enamel Painting*, 1897; BROWN K. M., *The Art of Enamelling on metal*, 1900.

DAY LEWIS F., *Windows, a Book, about stained and painted glass*, 1897; id., Victoria and Albert Museum Handbook, *Stained Glass Windows*; JAMES M. R., *The*

Windows of King's College, Cambridge, 1899, Burlington Magazine, October 1907.

ALFORD LADY MARIAN, *Needlework as Art*; CAULFIELD S. F. A. e SAWARD B. C., *Dictionary of Needlework*, London, 1881.

MIDDLETON J. H., *Illustrated Manuscripts in Classical and Mediæval Times*, 1892; MOLINIER E., *Les Manuscrits et les Miniatures*, Paris, 1892; THOMPSON SIR E. MAUNDE, *English illustrated Manuscripts*, 1895; WARNER G. F., *Illuminated Manuscripts in the British Museum*, 1890; WITZTHUM GEORG GRAF, *Die Pariser Miniatur-Malerei von der Zeit der hl. Ludwig bis zu Philipp von Valois*, Leipzig, 1907; Burlington Fine Arts Club, *Catalogue of Illuminated MSS.*, 1908.

SHORT FRANK, *The Making of Etchings*, 1888; HERKOMER SIR HUBERT VON, *Etching and mezzotint engraving*, 1892; WEDMORE F., *Etching in England*, 1895; id., *Whistler's Etchings*, 1890; WHITMAN A. C., *The masters of mezzotint*, 1898; DAVENPORT CYRIL J., *Mezzotints*, 1904; WOODBERRY G. E., *History of Wood Engraving*; CHATTO W. A., *A Treatise on Wood Engraving*, London, 1839; HAMERTON P. G., *The Graphic Arts*, London, 1882; GLEESON-WHITE J. W., *English Illustration*, 1897; WEDMORE F., *Fine prints*, 1897; FRANKAU JULIA, *Eighteenth-century coloured prints*, 1900; FAGAN L. A., *History of Engraving in England*, 1893; id., *Catalogue of Engraved Work of L. A. Woollett*, 1885; id., *Catalogue of Engraved Work of W. Faithorne*, 1887; BRYAN MICHAEL, *Dictionary of Painters and Engravers*, ed. 1898, ecc.; DOBSON H. A., *Bewick and his Pupils*; CUNDALL J., *A Brief History of Wood Engraving*, 1895.



FIG. 295. — PANNELLO PROVENIENTE DA SANTO STEFANO, WESTMINSTER.
(*Museo Britannico*).

CAPITOLO XIII

PITTURA NELLE ISOLE BRITANNICHE DALL'ORIGINE ALLA NASCITA DI HOGARTH

GLI avanzi della pittura primitiva nelle Isole Britanniche sono scarsi, ma non tanto quanto l'opinione corrente sulle nostre arti vorrebbe far credere; giacchè dovunque le condizioni sono state favorevoli esistono residui di antiche pitture a mostrare che, qui come altrove, le arti furono al completo, e che il loro corteggio procedette senza lacune sotto la bandiera di Apollo. Data una chiesa di campagna che risalga ai primi tempi della architettura gotica, non sottoposta al rischio della sovrabbondanza di denaro, e coperta di antico intonaco, potete esser quasi certi, che col togliere accuratamente quell'intonaco, vi troverete tracce di decorazioni pittoriche: crocifissioni, giudizi finali, figure di santi o di vescovi. Queste isole non furono aperte alle molteplici influenze che agirono sulle nazioni meridionali del continente; e perciò non possono vantare molta varietà e ricchezza nella loro pittura primitiva. Qualunque cosa dovesse venir loro dall'Oriente o dal Sud aveva da fare un viaggio così lungo, e da passare attraverso a tante forze variabili, che tali reliquie sono qui più omogenee di quelle trovate altrove. Tra gli esempi di pitture murali dei quali qualche traccia è giunta sino a noi, abbiamo decorazioni del genere di quelle della « Galilee » a Durham e della navata della chiesa di S. Albano. Soltanto uno, degli scomparti

d'una ornamentazione che ne copriva almeno tre, esiste ancora a Durham e consiste in finti arazzi che molto ricordano le miniature del XIII secolo, più due figure di vescovi di nobile portamento. La crocifissione costituisce il principale soggetto a S. Albano.

Noi abbiamo visto che la decorazione dei manoscritti inglesi era in complesso superiore a quella di altri paesi fino ai primi anni del XV secolo; ed era caratterizzata da arditezza nel concetto,

da vivacità e gusto nell'esecuzione. Essa si era sviluppata con quasi ininterrotta operosità dall'epoca primitiva dei monasteri celti fino al principio della guerra delle Rose; e così, malgrado la distruzione portata dalla Riforma e il furore puritano che venne in seguito, gli avanzi che ne sono rimasti sono ancora ricchi e numerosi. Queste miniature sono sufficienti anche di per sè sole a dimostrare che la pittura seguiva nelle Isole Britanniche un corso normale durante il Medio Evo. Ed esse non rappresentano un fatto isolato; poichè, anche astrazion fatta dalle più rozze pitture murali più sopra ricordate, esiste ancora un certo numero di dipinti che sono, ad un tempo, distinti dal lavoro contemporaneo sul continente, e di alto valore per l'epoca in cui furono eseguiti. Tre dei principali esempi sono qui figurati (fig. 295, 296, 297). Il *ritratto di Riccardo II* nell'abbazia di



FIG. 296.
RICCARDO II A WESTMINSTER.
(PITTORE IGNOTO).

Westminster, tenuto conto della sua data, dimensione e perfezione, è la più importante del genere in Europa (fig. 296). Il ritratto dello stesso re, a Wilton, coi santi che lo accompagnano (fig. 297) ha una più intima attrattiva. Nello stile questi lavori sono affatto distinti da ogni altra opera eseguita sul continente, mentre sono affini a quelle inglesi del tempo. Il terzo esempio (fig. 295) è un frammento derivante da una serie di pitture che dalla cappella di Santo Stefano a Westminster è stata portata al Museo Britannico ¹.

¹ Un ritratto di Edoardo III genuflesso esisteva anche nella medesima cappella prima dell'incendio del 1831.

La sua data approssimativa rimonta a circa la metà del secolo XIV; ed ha caratteri distintivi suoi proprii i quali rivelano un più stretto rapporto con la miniatura inglese che con qualunque altra cosa italiana o francese. L'azione delle figure è svariata, forse troppo svariata, e drammatica. La modellatura è armonica, il partito delle pieghe elaborato, il colore ricco e brillante. Questi ultimi caratteri si trovano in tutte e tre le pitture, benchè le loro date differiscano probabilmente di mezzo secolo. Qualità esattamente simili si trovano in una tavola d'altare del secolo XIV nella cattedrale di Norwich. Il lavoro continentale più affine è quello di certi Francesi posteriori, quali Giovanni Malouel, che ben

potrebbe essere stato influenzato da pittori inglesi, precisamente come i miniatori francesi e fiamminghi erano influenzati dai decoratori inglesi dei manoscritti.

I caratteri distintivi della pittura gotica inglese, considerati genericamente, sono: energia di movimento e bellezza del colore; rara combinazione che non si trova al medesimo grado neppure nell'arte toscana del medesimo periodo.

Poca consistenza di continuità si può tuttavia dare alla storia della pittura inglese avanti l'apparizione di Holbein, intorno alla metà del regno di Enrico VIII. Una grande distruzione di oggetti trasportabili era avvenuta durante la guerra delle Rose e il fato che minacciava le case religiose già da qualche anno, anche avanti la loro dissoluzione, produceva l'effetto di paralizzarne l'attività artistica. Il



FIG. 297. — RICCARDO II E SANTI.
(*Wilton House*).



FIG. 298. — MARGHERITA BEAUFORT.
(PITTORE IGNOTO).
(*Galleria Naz. dei ritratti, Londra*).

pittore tedesco giunse così appunto nel momento più opportuno per dare all'arte lo stimolo necessario. Le prime opere inglesi alle quali si potrebbe ora dare il nome di pitture — all'infuori dei ritratti di Wilton e di Westminster — datano dagli anni della sua attività e rivelano assai chiaramente la sua influenza. Esse sono di due classi: miniature, o alluminature o *limnings*, come erano chiamate, e ritratti grandi al vero o quasi. Ed è di questi ultimi che noi dobbiamo occuparci.

Come la grande scuola inglese dei ritrattisti in miniatura ebbe una almeno delle sue radici in Holbein, così l'ebbe la scuola anche maggiore dei nostri ritrattisti in grande.



FIG. 299. — RITRATTO DI EDMONDO BUTTS.
(JOHN BETTES).
(Galleria Nazionale, Londra).

Anche prima dei giorni del pittore asburghese vi erano a dir vero pittori ritrattisti nel nostro paese; e anzi sembra probabile che questo ramo dell'arte fiorisse in modo eccezionale in queste isole perchè le tendenze nazionali non mutano e fra le poche pitture importanti discese fino a noi dai secoli gotici, troviamo che i ritratti sono in proporzione appena conosciuta altrove nello stesso periodo. Citeremo ad esempio quelli di *Giacomo III di Scozia* e della sua regina *Margherita di Danimarca*, di sir Edward Boncle su gli scomparsi a Holyrood, che ora sono

attribuiti a Ugo Van der Goes, come il ritratto di Riccardo II nella abbazia di Westminster (fig. 296). Ma tutte le forme precedenti del ritratto scomparvero davanti allo splendore del sole di Holbein. In quei giorni le occasioni di pubblicità erano scarse ed un ritratto appena dipinto era mandato a casa del committente, gli amici del quale avevano soli la possibilità di vederlo. Pur tuttavia l'opera dell'Asburghese aveva il merito di fare appello a ogni specie di persone; cioè, tanto a coloro che non vedevano in una pittura se non uno sforzo più o meno riuscito d'imitare qualche cosa al di fuori di essa, quanto a chi veramente sa comprendere l'arte. Una tavola come quella esistente nella Galleria Nazionale rappresentante la duchessa di Milano poteva formare la delizia d'un ignorante per la sua verità di imitazione, come del-

l'uomo erudito e di buon gusto per la sua fusione di verismo oggettivo con la sincera espressione del sentimento personale.

L'esempio di Holbein dominò la pittura inglese per quasi un secolo, cioè fino alla comparsa di Samuele Cooper e di Van Dyck. Un gran numero di pitture esistono qui che non avrebbero mai avuto la forma in cui le vediamo, se egli non fosse venuto in Inghilterra; ma di pochi pittori — forse di nessuno — possiamo rintracciare le origini nel suo studio; e ancor minore è il numero di dipinti attribuiti a qualche suo speciale scolaro. L'arte di lui non appartiene al ceppo estetico

che è nostro compito qui di studiare; ma la sua influenza fu tra noi così grande che un riassunto della via da lui percorsa è assolutamente necessario. Holbein nacque ad Asburgo nel 1497 e morì a Londra nel 1543, essendo stato dal 1526 al 1528 e dal 1532 al 1543 nella capitale inglese. Qui egli dipinse un gran numero di ritratti, prendendo a modello molti personaggi dell'*entourage* della corte, o della colonia tedesca. Si crede che abbia raffigurato tutte le mogli di Enrico VIII ed il re stesso; e più volte andò all'estero per ritrattare le dame alle quali il re pensava di offrire il dono pericoloso della sua mano. Il 7 ottobre 1543 fece il suo testamento, per il quale fu scelto un esecutore il 29 del seguente mese; cosicchè la sua morte dovette avvenire tra queste due date.

L'opera intera di Holbein è forse più omogenea e si mantiene ad un livello più costante di perfezione che non quella di qualsiasi altro pittore; giacchè se le sue pitture variano considerevolmente di importanza, non differi-



FIG. 300. — RITRATTO INGLESE DI QUALCHE SEGUACE DI HOLBEIN.



FIG. 301.
RITRATTO NON IDENTIFICATO.
(Museo Ashmolean, Oxford).

scono quasi l'una dall'altra nel successo col quale raggiunsero lo scopo prefisso. Holbein non è mai trascurato, insignificante, negli-



FIG. 302.

RITRATTO DI GUGLIELMO STOCKE (?).
(Worcester College, Oxford).

suo genio è foggato a guisa
attraverso una finestra di vetro



FIG. 303.

RITRATTO DI UN NAVIGATORE.
(Galleria della Università, Oxford).

di ciò che si è perduto ed appartiene al duca di Devonshire.

¹ E' stata accolta con dubbi la tradizione che identifica questo ritratto come quello di Morett, gioielliere di Enrico VIII. Ma gli sforzi di identificarlo con un Morette francese o un italiano Moretta mi sembrano basati su una testimonianza più debole di quella del volto chiaramente inglese.

gente. Le sue miniature dei due figlioletti di Carlo Brandon duca di Suffolk sono perfette nella esecuzione, come la Madonna di Darmstadt, o gli *Ambasciatori*, o il *Georg Ghisze*. L'arte di Holbein riunisce i caratteri teutonici a quelli latini. Nessun ritrattista è stato più oggettivo di lui, eppure pochi hanno avuto un più fine sentimento proprio del disegno e del colore; anzi, in un certo senso, egli è incomparabile come colorista. Nessuno è riuscito così completamente come lui a unire la franchezza del colore individuale all'armonia del risultato finale. Il

della luce del giorno che passa attraverso una finestra di vetro colorato e che armonizza le tinte apparentemente più disarmoniche. Mi permetterò di scegliere tra le sue opere quelle che mi sembrano i suoi capolavori: *La Madonna di Meyer* (Darmstadt), *Gli Ambasciatori*, *Cristina duchessa di Milano* (Londra), *Georg Ghisze* (Berlino), *Il duca di Norfolk* a Windsor, *il Ritratto di un giovane* a Vienna, *Tommaso Morrett* a Dresda ¹, *Sir Bryan Tuke* a Monaco, e *Sir Tommaso More* nella collezione del signor Odoardo Huth. E' probabile che la migliore delle sue pitture fosse il gruppo dei due re, *Enrico VII e Enrico VIII, con le loro mogli*, che fu distrutto insieme a Whitehall. Una parte del cartone rimane per darci un'idea

Woltmann dice : « In Inghilterra Holbein sembra essere rimasto affatto solo, e aver lavorato in generale senza scolari o aiuti ; il suo stile artistico non trovò qui alcun imitatore ». La sola base di tale giudizio troppo assoluto sembra essere il fatto del non avere nessun suo scolaro immediato saputo farsi un nome europeo. Ma l'Inghilterra abbonda di pitture dipinte in uno stile fondato sul suo, molte delle quali non hanno a dir vero gran merito, ma alcune mostrano che qualche vero valore si trovava pure tra gli scolari o discepoli del grande uomo. A due di essi soltanto, tra quelli che dipingevano in grandi dimensioni, si possono attribuire speciali pitture con qualche probabilità. Un *ritratto virile* nella Galleria Nazionale, di Giovanni Bettes, che dipingeva con suo fratello Tommaso durante i regni di Odoardo VI, di Maria e di Elisabetta, è bellissimo (fig. 299). E' stato asserito che Gwillim Strete o Stretes, fosse un fiammingo, specialmente in base al suo nome. E' probabile però che fosse scolaro diretto di Holbein e che abbiamo esempi dell'opera sua nel ritratto di grandezza naturale del *Conte di Surrey* (ad Hampton Court e al castello di Arundel) ; in quello di *Odoardo VI*, che era all'esposizione degli antichi maestri nel 1902 ; e nella copia della *Jane Seymour* di Holbein, che si conserva nel Museo dell'Aja. E' possibile, tuttavia, che nessuna di queste opere sia di Strete, e che la sua vera mano si debba piuttosto riconoscere in un ritratto firmato col monogramma G. S., nella collezione di Lord Yarborough. Molti altri artisti inglesi fiorirono, o almeno vissero e dipinsero durante questi regni. I loro nomi e molti dei loro lavori sono rimasti, ma i documenti per collegare gli uni con gli altri in modo autentico sono molto scarsi. Si conoscono pitture di sir Roberto Peake (1590?-1667), di Riccardo Lyne (F. 1572), di Riccardo Stevens (F. 1590) (che era di origine olandese), e di pochi altri, ma i nomi soltanto sono rimasti di Giovanni Bossam, di Odoardo Courtenay conte di Devon, di Pietro Cole, di Giovanni Shute, di Niccolò Lockie, o Lockey, e di molti altri. E' strano che soltanto per rara eccezione le pitture inglesi anteriori al XIX secolo portino



FIG. 304.
RITRATTO NON IDENTIFICATO.
(Museo Ashmolean, Oxford).

le firme dei loro autori. Se ciascun pittore avesse firmato soltanto uno dei suoi lavori, si avrebbe qualche cosa su cui fondare gli studi per distinguere le loro opere, ed il compito dello storico sarebbe assai semplificato. Un abile pittore che fiorì nella seconda metà del XVI secolo fu Giorgio Gower, pittore di corte (sergeant painter) della regina Elisabetta nel 1584. Un autoritratto firmato e datato, arricchito di notizie biografiche, appartiene al sig. Giorgio Fitzwilliam, a Milton, Northants. La sua mano è anche visibile in un doppio ritratto, sulla parte anteriore e posteriore di un quadro nella collezione di lord Strathmore, il quale rappresenta il *nono*

barone Glamis ed il suo segretario Giorgio Boswell, entrambi fanciulli. Questi ritratti dimostrano che Gower era davvero un ottimo artista.

Un altro pittore di notevole abilità che viveva negli ultimi anni del regno di Elisabetta, e durante i regni di Giacomo I e Carlo I fu sir Nathaniel Bacon, K. B., di Culford, Suffolk. Era figlio di sir Niccolò Bacon, primo baronetto, ed era di conseguenza nipote del grande sir Francis. Era nato circa nel 1583 e morì nel 1627. Si conoscono almeno tre eccellenti sue pitture: l'autoritratto, un interno di cucina, detto *the cook maid* (la cuoca), ora in possesso di lord Verulam a Gor-



FIG. 305. — RITRATTO DI JOHN BULL.
(*The Schools, Oxford*).

hambury, ed un altro autoritratto posseduto dal sig. Niccolò Bacon di Raveningham Hall, a Norwich¹. Migliori sono le serie dei ritratti Tradescant nel Museo Ashmolean a Oxford. Pare probabile che per la maggior parte essi siano lavori di un De Critz, o De Crats, nato da una famiglia che occupava una posizione ufficiale alle corti di Giacomo I e di Carlo I; Meres nel *Wits Commonwealtth* pubblicato a Londra nel 1598, parla di « Giovanni De Cretz » come famoso pittore. Lo stesso Giovanni fu impiegato ai lavori della tomba di Elisabetta nell'abbazia di Westminster. Egli aveva un fratello, Tommaso, buono quanto lui o migliore; un Oliviero e un Emanuele sono pure noti; un bel ritratto del primo è nel Museo Ashmolean. Ma Giovanni ed Ema-

¹ Cfr. l'articolo del principe Federico Duleep Singh, *Burlington Magazine*, luglio 1907.

nuele sembrano esser stati pittori di corte di Carlo I. Alla dispersione delle pitture del re, vi furono, dice Walpole, compratori per la somma di 4999 lire sterline. Se uno di loro fu realmente l'autore delle pitture Tradescant, quegli fu davvero « il miglior pittore nazionale in grande del suo tempo » come lo qualificava Roberto Walker pittore preferito di Cromwell. A. de Critz è conosciuto per la pittura del soffitto del « Double Cube » a Wilton. Egli è anche ricordato da Pepys come autore di un ritratto del primo lord Sandwich, che costò 3 lire sterline e 10 scellini (fr. 87,50) compresa la cornice. De Critz difficilmente potrebbe dirsi un nome inglese; ma l'assenza di ogni ricordo di esso negli archivi francesi o fiamminghi, fa supporre che almeno quella famiglia alla quale egli direttamente apparteneva fosse di nascita inglese.

Il solo altro pittore di gran valore, che fiorisse prima dei giorni di Van Dyck e potesse esser considerato in qualche modo come inglese, fu Cornelius Jonson o Janssen van Ceulen, nato a Londra nel 1593 e morto, si crede, in Olanda nel 1664, il quale, se fosse stato miglior colorista, avrebbe occupato un posto molto alto davvero tra i pittori del suo tempo. I suoi ritratti hanno spesso una straordinaria attrattiva, malgrado il suo modo freddo e timido di trattare il colore. I migliori dei lavori di Jonson che io conosco sono: *una testa del conte di Portland* nella Galleria Nazionale dei ritratti, una testa della medesima maniera nella Galleria Nazionale irlandese, ed un *ritratto di Dama*



FIG. 306. — IL CONTE DI PORTLAND.
(C. JONSON).
(Galleria Nazionale dei ritratti, Londra).



FIG. 307. — RITRATTO D'UNA DAMA.
(C. JONSON).
(Collezione Mrs. Joseph).

nella collezione della signora Joseph. I due ritratti virili, mostrano una grande affinità con lo stile di Dobson, ma la somiglianza



FIG. 308. — ENDIMIONE PORTER.
(DOBSON).
(Galleria Naz. dei ritratti, Londra).

scompare nell'ultima di queste tre opere. Si è detto spesso che Jonson fosse stato per così dire messo fuori dall'Inghilterra per causa della concorrenza di Van Dyck; ma egli era ancora qui sette anni almeno dopo la morte dello stesso Van Dyck. Il Museo Rijks ad Amsterdam ha una pittura firmata: *Corns. Jonson Londini fecit 1648* e nello stesso anno egli ricevette l'autorizzazione dello Speaker di lasciare l'Inghilterra prendendo le sue masserizie con sè.

Van Dyck (1599-1641) venne in Inghilterra la prima volta nel 1621, ma soltanto per una visita passeggera. Ritornò poi nel 1630, e nel 1632 vi si stabilì dietro invito di Carlo I.

Egli era alloggiato a « Blackfriars », dove per nove anni visse agiatamente, lavorò indefessamente e diresse un numeroso stato maggiore di scolari e assistenti. Essendo forse il più impressionabile di tutti i grandi pittori, rapidamente si liberò della maniera contratta sotto l'influenza dei grandi veneziani, e ne adottò una nuova, suggeritagli probabilmente dall'opera di Samuel Cooper. Le sue migliori pitture inglesi sono degne di stare al pari delle migliori del suo periodo genovese; ma bisogna pur dire che molti dei lavori da lui qui eseguiti sono trascurati e inferiori alle copie di studio delle sue buone opere fatte dai suoi migliori scolari. La verità di questa affermazione si è fatta evidente quando 129 pitture a lui attribuite furono messe insieme nel Burlington House nel 1900. Le migliori e le peggiori cose in quella collezione rivelavano la sua mano. Tutte e tre le sue maniere sono ora bene rappresentate alla Galleria Nazionale: il primitivo periodo fiammingo nella mezza figura di *Cornelis Van der Gheest*; quello genovese, nei *ritratti del marchese e della marchesa (?) Calaneo*, acquistati recentemente; e l'inglese, nel superbo *ritratto equestre di Carlo I*, proveniente dal palazzo di Blenheim.

Per quanto è possibile che una scuola nazionale di pittura abbia le sue radici in un solo uomo — e questi uno straniero — la

moderna scuola inglese può dirsi radicata in Van Dyck. Holbein produsse un grande effetto al tempo suo, ma, per quanto grande come artista, egli ebbe troppa teutonica obbiettività e curiosità nel temperamento per diventare capo permanente e creatore di un'arte veramente inglese. Con lui, il fiammingo Van Dyck presentò un gran contrasto, perchè, suggestionato ad un tratto dal *genius loci*, se non dall'opera degli artisti locali, foggì uno stile in completo accordo con le predilezioni inglesi e tale da poter prontamente imporsi alla maggioranza di quei pittori di sangue misto celtico e teutonico destinati a diventare i suoi seguaci.

La maggior parte dei veri, immediati scolari di Van Dyck fu però d'origine straniera. Tra essi probabilmente il migliore è Giovanni de Reyn, il quale seguì così da vicino il maestro che molti dei suoi lavori sono catalogati come opere di Van Dyck; vanno eccettuati però quelli eseguiti a Dunkirk, dove De Reyn passò gli ultimi trent'anni della sua vita, lasciando molte pitture nelle chiese. Un altro distinto scolaro di Van Dyck fu Davide Beek olandese, la cui facilità diventò celebre per un detto di Carlo I, ricordato da Descamps: « *Parbleu, Beek, je crois que vous peindriez à cheval et en courant la poste!* ».

Oltre i suoi scolari, Van Dyck, impiegò nel suo studio molti pittori, che avevano studiato altrove: Adriano Hanneman, scolaro di A. Van Ravesteyn e di Daniele Mijtens seniore, Peter Lely, che fu sotto la sua influenza per qualche mese prima della sua morte, e due inglesi, Guglielmo Dobson ed Enrico Stone (conosciuto come « Stone il vecchio »).

Dobson era uno scolaro di sir Roberto Peake, ma sembra essere stato fortemente influenzato dall'opera di Cornelio Jonson. Fu rimesso a galla da Van Dyck che lo aveva scoperto in uno stato di quasi assoluta miseria e per qualche tempo divenne assistente del maestro fiammingo, benchè il suo stile, se esercitato con indipendenza, fosse affatto distinto da quello di Van Dyck. Alla morte del suo protettore diventò pittore di corte del re, ma morì sempre povero cinque anni dopo. Le sue migliori opere, quale il *ritratto*



FIG. 309.
LADY BELLASYS. (SIR PETER LE LY).
(Hampton Court).

di *Endimione Porter* (fig. 308) nella Galleria Nazionale dei ritratti, raggiungono un altissimo grado di bellezza. Le pitture di Dobson sono abbastanza numerose, ma ancora molto resta a fare per separare le vere dalle false.

Enrico Stone era figlio di Niccolò Stone, buono scultore e maestro muratore di Giacomo I. Egli copiò molte pitture di Van Dyck e di altri, e fu un laborioso ma non brillante artista. Morì a Londra nel 1653. Odoardo Bower è ricordato per un notevole ritratto di Carlo I, quale apparve al suo processo, appartenente

al duca di Kutland. Un buon ritratto nelle « Schools » a Oxford, rappresenta Niccolò Lanier, che pare abbia imitato Van Dyck.

Un pittore, che per la sua abilità va collocato tra Dobson e Stone il vecchio, fu Giorgio Jamesone o Jamisone, al quale si diede l'abbastanza assurdo soprannome di Van Dyck scozzese. Egli nacque ad Aberdeen tardi nel XVI secolo; iniziò i suoi studi in Edimburgo nel 1612 e, a quanto fu asserito, li continuò in Anversa sotto Rubens, del cui insegnamento non troviamo però traccia alcuna nel suo lavoro. La tradizione afferma che la famiglia della seconda moglie di Rubens,



FIG. 310.
MISS JANE KELLEWAY. (SIR PETER LELY).
(Hampton Court).

Elisa Fourment, fosse discendente da una ben nota famiglia Formans di Aberdeen; e questo fa nascere quasi spontanea l'idea che tra l'amicizia del maestro coi Fourment o Formans, e il soggiorno — altrimenti abbastanza improbabile — di Jamesone ad Anversa, possa esistere un certo qual rapporto. Le opere di Jamesone sono abbastanza numerose in Scozia e si distinguono per una esecuzione accurata, in un leggero, luminoso impasto; sono però monotone nel colore e mancano di vigore. Jamesone morì nel 1646 e fu sepolto nel chiostro dei « Grey Friars » (frati bigi) in Edimburgo.

Dalla fine della prima metà del secolo XVII in poi, i pittori d'origine nazionale cominciarono a crescere rapidamente in numero. Siamo ancora lontani dal trovarne qualcuno che s'accosti

all'alto livello raggiunto nel secolo seguente, ma, dopo che l'esempio di Van Dyck ebbe avuto il tempo di produrre il suo effetto, l'arte cominciò ad attirare nella propria orbita uomini di qualche valore. Durante la repubblica (Commonwealth) essa languì, come era da aspettarsi; ma Lely trovò protezione e così pure Roberto Walker e Samuele Cooper, che dipinsero Cromwell più d'una volta. La serie dei pittori inglesi che continuò fino ai nostri giorni, cominciò però soltanto con taluni scolari di Lely.

Sir Peter Lely nacque a Soest ¹, vicino a Utrecht, nel 1618; suo padre, un capitano chiamato Van der Faes, aveva cambiato il nome di famiglia. Il figlio studiò ad Haarlem, sotto Pietro di Grebber, ma venne in Inghilterra nel 1641, poco prima della morte di Van Dyck; e qui, come Van Dyck medesimo, rapidamente si creò uno stile che s'adattava al suo nuovo ambiente, e che gli conquistò una voga durata fino alla sua morte nel 1680. Egli diventò un simpatico colorista, cercò l'eleganza nel disegno e l'ampiezza nella esecuzione e quanto ai costumi si adattò a quelli che trovava. I suoi migliori lavori sono eccellenti quanto possono esserlo opere mancanti di intensità. Egli cominciava dal dipingere in toni bruni, con poco colore positivo; e soltanto più tardi, e molto gradatamente, lasciava che questo entrasse nelle sue creazioni. Risulta con certezza che egli si servì molto di assistenti. Le pitture a lui attribuite sono molto numerose, e non sono state ancora studiate completamente; ma, secondo la mia esperienza, posso dire che l'opera sua è caratterizzata generalmente da un eccellente, qualche volta magistrale, disegno; da una forte tendenza al bruno, che divenne gradualmente meno spiccata con il tempo; e da una modellatura più accurata di quella dei suoi scolari. Le pitture nelle quali troviamo il suo monogramma hanno tutte questo carattere. Una delle migliori è



FIG. 311. — COMTESSE DE GRAMMONT.
(SIR PETER LE LY). (*Hampton Court*).

¹ Lely è stato incluso nel catalogo della scuola tedesca malgrado la sua spiccata arte antitedesca, perchè si è creduto che la città di Soest dove nacque fosse quella che porta quel nome in Vestfalia.

un gran *quadro di famiglia di Carlo Dormer, conte di Carnarvon, con la sua moglie e due bambini*, in possesso di sir Algernon Coote, di Ballyfin, Queen's County. Questo conte di Carnarvon era il terzo figlio del conte Roberto che morì alla battaglia di Newbury. Un bel gruppo di tre ritratti virili si trova a Christ Church in Oxford. Delle molte pitture attribuite a Lely nella Galleria Nazionale dei ritratti, le seguenti mi sembrano veramente sue: *il duca di Albemarle, il duca di Buckingham, Carlo II, Maria Davis, Nell Gwyn, la contessa di Shrewsbury, Wycherley, la duchessa di York, e l'autoritratto*. Le *Bellezze di Windsor* ad Hampton Court, mostrano forse più d'ogni altra sua cosa un diretto studio di Van Dyck. Il ritratto di *Lady Bellasys*, con i suoi fluttuanti



FIG. 312. — MRS. JANE MIDDLETON.
(GIOVANNI GREENHILL?).
(Galleria Naz. dei ritratti, Londra).

cherubini (fig. 309), ci ricorda uno dei soggetti mitologici di Van Dyck; ma nel disegno è più fine di molti veri lavori di quest'ultimo. Se Lely l'avesse finito con la pazienza caratteristica del maestro fiammingo, quest'opera sarebbe stata un capolavoro tra i ritratti di corte. Ma Lely aveva poca pazienza, e, verso la fine della sua carriera specialmente, i suoi panneggiamenti rappresentavano, più che altro, impalcature destinate a sorreggere stoffe, con ombre profonde e vivide luci. Nel trattamento del carattere egli va collocato ad un livello infinitamente inferiore a quello di Van Dyck; ma, volendo, poteva innalzarsi quando se ne presentasse l'occasione. Walpole ricorda un buon numero di pitture di Lely che è ora difficile rintracciare, specialmente da quando gli furono attribuiti numerosi lavori che non toccò nè vide mai. I suoi disegni e pastelli sono buoni, sebbene leggeri; ed egli ha diviso con Rembrandt, Lawrence, Bonnat e pochi altri attivi artisti, l'onore di attrarre l'attenzione del fine conoscitore. Dopo la sua morte le sue collezioni raggiunsero la somma, enorme per il tempo, di 26,000 lire sterline, cioè oltre mezzo milione di franchi.

I migliori scolari di Lely furono Giovanni Greenhill e Maria Beale.

Giovanni Greenhill nacque a Salisbury nel 1649 e morì nel 1676, cosicchè non ebbe molto tempo per farsi un nome. La sua vita fu accorciata dalla sregolatezza. Due o tre delle sue pitture — una delle quali firmata con le iniziali J. G. — sono al Dulwich College, e si distinguono per il disegno raffinato e per quella simpatica tonalità argentina che ci aiuta a riconoscere la sua cooperazione nelle opere attribuite al maestro. Il ritratto di *Mrs. Jane Middleton* (fig. 312), nella Galleria Nazionale dei ritratti, sembra opera sua; ed in tal caso sarebbe probabilmente il suo capolavoro.

Maria Beale ebbe una vita più lunga del suo collega e l'impiegò meglio. Lavorò indefessamente nella sua professione; e questo risulta dal diario del suo marito, che Walpole cita dalle carte di Vertue. Era nata nel 1632 e morì nel 1697; i suoi ritratti sono numerosi, e molti ne sono stati attribuiti al suo maestro, Lely. Ebbe però maggiore tendenza che non Lely o Greenhill al colore deciso; la sua tecnica è più larga e meno fusa, mentre la sua composizione e la modellatura sono piatte; nel trattare la carnagione era più di loro attenta alle particolarità accidentali.

I nomi di diversi altri scolari di Lely sono giunti fino a noi, ma nel maggior numero dei casi è impossibile attribuire un nome a ciascuna pittura. A questo fa eccezione Giovanni Hayls « pittore ordinario » di Pepys. Il suo ritratto di Pepys è nella Galleria Nazionale dei ritratti (fig. 313), e diversi della famiglia Russel sono a Woburn. Altri pittori inglesi di questo periodo furono: Guglielmo Reader, o Rieder, del quale esiste una buona pittura nell'Ashmolean; Anna Killigrew, celebrata da Dryden; Odoardo Hawker, che alla morte di Lely gli succedette nella casa e nello studio; sir John Gawdie, che era sordo e muto; e Guglielmo Shepherd. Quest'ultimo apparteneva però ad una generazione alquanto anteriore. Egli fu il maestro del versatile Francesco Barlow (morto nel 1702) nativo del Lincolnshire, che dipinse animali e specialmente uccelli con straordinaria facilità. Hol- lar incise le cose sue, ma egli stesso fu anche incisore.



FIG. 313. — S. PEYPS, (GIOVANNI HAYLS).
(Galleria Naz. dei ritratti, Londra).

La sua edizione di Esopo, con tavole dai suoi disegni, è ben conosciuta.

Un'altra corrente, tra i pittori del XVII secolo, è rappresentata dagli scolari di Isacco Fuller, che dovrò ricordare tra poco. Il migliore di questi scolari fu Giovanni Riley, nato nel 1646, che sarebbe diventato un pittore di vera importanza se avesse vissuto in più favorevoli circostanze (fig. 315). Una sua buona e interessante pittura, *Il Guattero (The Scullion)*, è a Christ Church. Si possono anche ricordare i nomi di Tommaso Manby, pittore di paese, dei due Wright, Giuseppe e Michele, zio e nipote, il primo dei quali fu scolaro di Jamesone, e maestro di Edmondo Ashfield, del quale esiste qualche discreto ritratto a Burghley House.

Abbiamo fino ad ora veduto che l'influenza degli artisti stranieri, i quali avevano acquistato una vera voga in Inghilterra, fu in generale buona. Holbein tra questi avrebbe potuto fondare una grande scuola in Inghilterra, se il suo genio fosse stato più in armonia con quello della razza mista tra la quale qui si trovava. Il simpatico Van Dyck adottò uno stile in completo accordo con il carattere inglese ed avrebbe quasi certamente prodotto nel XVII secolo lo stesso effetto che nel XVIII, se il puritanismo e le sommosse civili non avessero scoraggiato ogni intrapresa nelle arti. E Lely, sebbene avesse una specie di reticenza a sfruttare a fondo la sua riserva di potere, era, per quanto superficiale, un vero artista, il cui esempio non avrebbe mai servito ad insegnar cose da doversi disimparar poi. La sua presenza giovò, se non altro, a impedire che stranieri di 5° ordine — gli Hoogstraten, i Gascar, i Verelst, gli Huysman, i Soest, i Wissing ecc. — facessero tutto il male che altrimenti avrebbero fatto.

Ma alla morte di Lely, e anche prima, la moda si gettò ai piedi d'un altro straniero — il meno interessante forse dei pittori che abbiano monopolizzato il favore d'una società. Kneller aveva facilità, sapeva mettere in posa il suo modello — oh sì, quanto il migliore dei fotografi! — e sapeva disegnare. Ma i suoi ritratti, fatte poche eccezioni, proclamano così francamente che la sua principale, se non la sola sua preoccupazione, era di accontentare i clienti col minore possibile dispendio di pensiero e di fatica, che noi non possiamo nè guardarli nè ricordarli per più di cinque minuti. Il suo successo fu fatale alla pittura inglese durante la sua vita; perchè al motivo da lui intonato gli altri dovettero far coro sotto pena di morire di fame. Tra gli inglesi che lavorarono fra la morte di Lely e la venuta di Hogarth, possiamo discernere di quando in quando segni di un talento, che si sarebbe sviluppato largamente quando la tirannia di Kneller fosse stata tolta. Di lui personalmente questo manuale non ha da dir molto.

Le sue opere variano in merito, da esempi di ciò che può chiamarsi vigorosa facilità, a lavori che non hanno neppure tale facilità come raccomandazione. Tra le migliori si possono nominare due ritratti ad Oxford, *il vescovo Atterbury*, e *sir Jonathan Trelawney, baronetto*, entrambi a Christ Church; e *Godert de Ginkel conte di Athlone* (fig. 314), nella Galleria nazionale irlandese. Molte parti del ritratto di Ginkel, tuttavia, sono tranquillamente prese dal *Carlo I* di Van Dyck! I contemporanei di Kneller furono così fedeli al suo esempio che il loro lavoro difficilmente può esser ricordato a parte; ma nello svedese Michael Dahl, e ancora più nello scozzese Geremia Davison, e nell'inglese Jonathan Richardson, ci è dato intuire facilità che potevano esser destinate a cose migliori se Kneller fosse rimasto nella sua nativa Lubeca. Lord Morton possiede una grande pittura di Davison, a Dalmahoy, presso Edimburgo, che dimostra una straordinaria abilità; un'altra appartiene al sig. Stopford Sackville, a Drayton House, nel Northamptonshire. Entrambe sono firmate. Jonathan Richardson dimostra coraggio nell'affrontare un difficile problema, e abilità nel risolverlo, nel suo ritratto intero di sir Hans Sloane, al Bodleian.



FIG. 314. — GODERT DE GINKEL.
(KNELLER).
(Galleria Nazionale, Dublino).

L'ultimo pittore di questa derivazione che dobbiamo qui ricordare fu Tommaso Hudson, scolaro di Richardson e maestro di Reynolds, che sembra esser stato in complesso uomo di piacevole carattere e pittore assai meno incapace di quanto fu creduto. Ma è difficile formarsi un'adeguata idea del suo valore poichè non dipingeva che le teste e le mani, lasciando il resto ai suoi aiuti di capacità molto diversa. Il ritratto di Samuele Scott, nella Galleria Nazionale, è caldo e luminoso, ma gli altri sono meccanici e freddi all'ultimo grado.

Qui dobbiamo andare un passo indietro per notare i principii di una forma d'arte, che non è mai stata popolare in Inghilterra: voglio dire le pitture di pareti e di soffitti negli edifizii laici. Il più antico ed il migliore esempio da citarsi è il soffitto di Rubens nel Banqueting House a Whitehall, che è stato ultimamente restaurato almeno per la quarta volta. Il maestro prese immensamente

a cuore questa composizione; ed un gran numero di schizzi e studi preparatorii ancora esistenti ci fanno credere che il soffitto nella sua pristina gloria dovesse essere una delle migliori opere del genere. Il soggetto, la storia di Giacomo I, è diviso in nove scomparti, ciascuno dipinto su tela e quindi attaccato. Essi furono messi al loro posto tra il 1635 verso la fine e la metà del 1636. Il prezzo pagato a Rubens fu di lire sterline 3.000, che equivarrebbero oggi a 10.000.

La prima opera inglese del genere ancora esistente è il sof-

fitto del Sheldonian Theatre, dipinto nel 1669 da Roberto Streater, pittore di corte del re Carlo II, il quale dipinse anche un *reredos* per « All Souls College », rimosso circa nel 1872, quando i resti del magnifico *reredos* gotico (fig. 119), poi restaurato, furono rimessi in luce. La particolarità principale del soffitto del Sheldonian Theatre è la sua assoluta mancanza di valore decorativo. Un altro pittore che si dedicò a qualche lavoro consimile fu Isacco Fuller, già ricordato come maestro di Giovanni Riley. Egli nacque nel 1606, e fece un certo tirocinio a Parigi sotto Francesco Perrier; il suo autoritratto, un lavoro di molto carattere, è nel Queen's College.



FIG. 315.
CHIFFINCH, (GIOVANNI RILEY).
(Galleria Naz. dei ritratti, Londra).

La fama di queste opere, giacchè tutte erano famose al loro tempo, portò la solita invasione di forestieri di second'ordine nel paese; e l'Inghilterra si coprse d'edifici dalle bianche mura che parevano reclamare una decorazione. Queste però, invece di servire a incoraggiare e educare i nostri pittori, furono troppo leggermente affidate a certi sedicenti artisti che sarebbero stati meglio impiegati all'ufficio di lustra-scarpe.

Verrio e Laguerre ebbero entrambi una certa abilità, ma furono affatto privi della percezione di ciò che è conveniente alla decorazione di un monumento architettonico. Verrio, il peggiore tra i due, aveva molto della volgarità neo-italiana; mentre a Laguerre serviva di correttivo una tinta di ciò che i Goncourt chiamarono

il *mauvais bon-gôût* dei Francesi. L'opera meno infelice di Verrio è probabilmente il grande salone a Burghley, mentre Laguerre non fece nulla di meglio del suo lavoro per sir Goffredo Kneller, a Whitton Hall, vicino a Twickenham, ora chiamata Kneller Hall. Uno dei peggiori saggi della particolare forma di volgarità di Verrio è la decorazione della grande scalinata del re a Hampton Court, dove egli si è servito dell'artificio di pessimo gusto di abolire volte, cornici e pilastri veri, per mostrare di saper imitarli bene in pittura.

Fu probabilmente il successo di questi uomini nell'accaparrarsi le commissioni che indusse il giovane Giacomo Thornhill, figlio cadetto di un'antica ma impoverita famiglia della città omonima, a rivolgere la sua attenzione a quella forma d'arte. Egli si distinse tra i suoi rivali stranieri, se non per potenza, almeno per un maggior senso della misura e di ciò che ogni data occasione richiedeva. Le sue pitture nella cupola di S. Paolo mostrano che con un po' più di esperienza sarebbe diventato probabilmente un buon decoratore, perchè rivelano un giusto concetto della dovuta subordinazione della decorazione alla architettura. Il suo genero Hogarth eseguì pure pitture murali, come *Il buon Samaritano* e *La piscina di Bethesda*, nell'ospedale di S. Bartolomeo.

Uno scozzese, Alessandro Runciman (1736-1785), raggiunse un grado più alto in questo campo decorando il grande salone di Penicuik House, vicino ad Edimburgo, con scene tolte da Ossian, ed una cupola nella stessa casa con scene della vita di S. Margherita di Scozia. Le scene da Ossian furono distrutte dal fuoco nel 1899, ma non prima che l'A. di questo libro le avesse vedute. Esse erano troppo basse di tono per lo scopo loro, ma sotto ogni altro aspetto rivelavano grande abilità. Giovanni Runciman (1744-1768), suo fratello più giovane, dava molte speranze di sè nello stesso genere di lavori, ma la sua vita fu troppo breve per realizzarle.

Le ultime imprese di questo movimento derivato da Rubens furono: la decorazione della grande sala della Società delle arti eseguita da Giacomo Barry tra gli anni 1777 e 1780, e la pittura della grande scalinata a Burghley nel Northamptonshire, fatta da Tommaso Stothard fra il 1780 e il 1783 (fig. 372). Il lavoro di tal genere prodotto in Inghilterra negli anni successivi, fu mosso da una diversa ispirazione.

La principale causa per la quale non è stato concesso all'arte in Inghilterra di dare abbondanti risultati nella pittura monumentale, è stata la nostra abitudine di affidare a dilettranti (*amateurs*) le posizioni di controllo in tali imprese, lasciando loro la responsabilità del successo o dell'insuccesso. E' vero che per giungere alla riuscita è inevitabile di dover passare per qualche insuccesso.

giacchè questo è il solo modo di formarsi un esatto giudizio sulle cause d'errore e sul modo di rimediarsi. Ma tale esperimento vale per chi sa il fatto suo e invece di spaventarsi d'una catastrofe ne rimuove le cause e s'accinge a ritentare la prova; il che non può pretendersi da dilettanti e ancor meno poi da vescovi, da generali, da Speakers, da Black Rods, da Lords del Tesoro ecc. ecc. Essi non possono profittare dell'insuccesso perchè non arrivano ad afferrarne i veri motivi; e sono costretti a concludere che il solo buon sistema sia quello di abbandonare ogni tentativo. In tutte le nostre prove di decorazione monumentale — come p. e. nel palazzo del Parlamento — le cause del sicuro insuccesso sono ovvie a coloro le cui facoltà sono state educate in modo da poterle discernere. Se i nostri legislatori volessero una volta prendere il loro coraggio a due mani e ricominciare da capo affidando per intero gli affari di tal genere a chi avesse dato prova della voluta capacità, quasi certamente potrebbero arricchire il nostro paese di un palazzo altrettanto decoroso nell'interno come all'esterno. Ciò che è stato fatto nella City al Royal Exchange, mostra da un lato la competenza individuale di molti fra i nostri pittori, e dall'altro l'assurdità dei nostri metodi laici. Ivi si trovano non poche pitture murali ben concepite — quali p. e. quelle del sig. Abbey e del sig. Macbeth — ma l'impresa, nel suo insieme, può dirsi completamente fallita per causa della singolare procedura di permettere che le commissioni siano date indipendentemente l'una dall'altra e che ogni artista intuoni — per così dire — isolatamente nell'orchestra un motivo suo proprio. Come può anche soltanto sperarsi che l'armonia nasca da un tal modo di mettersi all'opera?

Per la Bibliografia cfr. la fine del Cap. XVI.





FIG. 316. — « MARRIAGE À LA MODE ». SCENA DELLA COLAZIONE. (HOGARTH).
(Galleria Nazionale, Londra).



FIG. 317. — « MARRIAGE À LA MODE ». SCENA DELLA TOILETTE. (HOGARTH).
(Galleria Nazionale, Londra).



FIG. 318. — REYNOLDS (AUTORITRATTO).
(Accademia Reale, Londra).

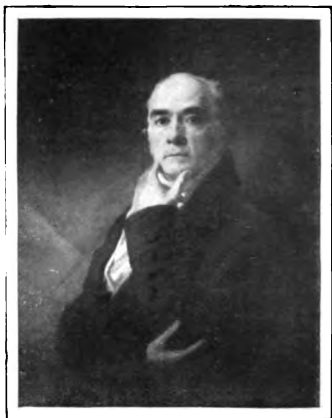


FIG. 319. — RAEURN. (AUTORITRATTO).
(Galleria Nazionale, Edimburgo).

CAPITOLO XIV

PITTURA — PERIODO MEDIO

La storia della pittura inglese, dalla distruzione delle sue antiche culle, i monasteri, fino al secondo quarto del XVIII secolo, è una storia di lotta contro l'invasione straniera. In due occasioni



FIG. 320. — LA SUA SERVITÙ. (HOGARTH).
(Galleria Nazionale, Londra).

gli invasori furono ad un tempo capaci di dare un grande esempio e volenterosi che gli artisti locali ne approfittassero. Ma, di regola, essi furono uomini ai quali era mancato, o avrebbe dovuto mancare, il successo nel proprio paese; e venivano qui a trar profitto delle borse più colme e più facili dei « barbari » del nord-ovest. Nè questa fu lotta salutare, perchè impegnata fra uomini favoriti per causa soltanto della loro nascita straniera —

il che è sempre accaduto per artisti d'ogni genere nella moderna Inghilterra — ed altri nei quali era entrato il convincimento che la sola speranza di riuscita stasse nell'imitare i metodi dei loro rivali; il che ci diede sempre mediocrità da un lato, e dall'altro mancanza di sincerità.

Ma alla fine del XVII secolo venne per fortuna un liberatore.

Guglielmo Hogarth era esattamente il tipo d'uomo necessario



FIG. 321. — SHRIMP GIRL (RAGAZZA DEI CRANCHI). (HOGARTH). (Galleria Nazionale, Londra).



FIG. 322. — GARRICK FRA LA TRAGEDIA E LA COMMEDIA. (REYNOLDS). (Lord Rothschild).

aiutandosi con la lingua e con la penna come con l'esempio — le menti del popolo alla persuasione che l'arte non era una pianta esotica da noi. I suoi primi ritratti furono una dichiarazione di guerra contro le vuote convenzioni che s'erano imposte tra la morte di Lely e quella di Kneller, e incoraggiarono quelli tra i suoi compatrioti che avevano intuito d'arte a mantenersi fedeli ai loro sentimenti anzichè andar cercando e adottando formule a metà incom-

all'arte inglese nel momento della sua nascita. Egli non era soltanto un grande artista, ma un organizzatore di resistenza che seppe raccogliere le forze della pittura inglese, disperse con la caduta dell'antica religione, e preparare —

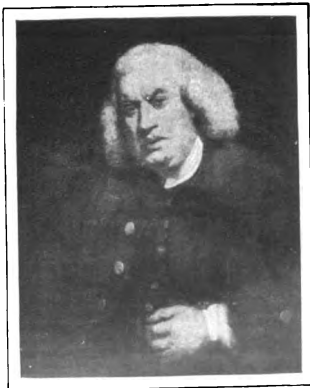


FIG. 323. — DR. JOHNSON. (REYNOLDS). (Galleria Nazionale, Londra).



FIG. 324.
DUE GENTILUOMINI. (REYNOLDS).
(Galleria Nazionale, Londra).



FIG. 325.
NELLY O'BRIEN. (REYNOLDS).
(Collezione Wallace).

prese uscite dagli studi di artisti continentali di terzo ordine. Malgrado l'estremo contrasto esistente tra le loro opere, si è tentati di confrontare Hogarth con Watteau, perchè entrambi compresero che i loro connazionali si erano messi in una via senza uscita, ed entrambi — Hogarth deliberatamente e Watteau in obbedienza ad un impulso meno cosciente — s'accinsero a lavorare su nuove fondamenta con idee loro proprie perchè le sentivano anche proprie della razza.



FIG. 326. — GIBBON. (REYNOLDS).
(Da una stampa).

Hogarth nacque a Bartholomew Close il 10 novembre 1697. Egli cominciò la sua vita attiva come apprendista di un orefice; ma all'età di 21 anni abbandonò la cesellatura degli ornamenti e degli stemmi per dedicarsi all'incisione per uso dei librai. Nel 1730 sposò la figlia di sir James Thornhill e cominciò a dipingere ritratti e quelle « moralità » sulle quali si appoggia ora principalmente la sua fama. Nel 1753 aggiunse alle altre sue qualità quella di autore, pubbli-

PEG WOFFINGTON
di Guglielmo Hogarth
(Collezione di Sir E. Tennant)



WILLIAM HOGARTH
(Collezione di Sir R. Tennant)



4.
WILLIAM HOGARTH
(Collezione di Sir R. Tennant)

16.
PEG WORTHINGTON
(Collezione di Sir R. Tennant)

...i studi di artisti continentali di terzo rango, e il contrasto esistente tra le loro opere, si è visto, per esempio, il girth con Watteau, perché entrambi cominciarono che i loro compatrioti si erano messi in una via senza uscita, ed entrambi — Hogarth deliberatamente e Watteau in obbedienza ad un impulso più o meno cosciente — si accinsero a lavorare su nuove fondamenta, e a tracciare le loro proprie perché le tracciarono anche proprie della razza.



JAMES THORNHILL

Hogarth nacque a Bartholomew Close il 10 novembre 1697. Egli cominciò la sua vita attiva come apprendista di un orrefice; ma all'età di 21 anni abbandonò la ceselatura degli ornamenti e degli stemmi per dedicarsi all'incisione per uso dei librai. Nel 1730 sposò la figlia di sir James Thornhill e cominciò a dipingere ritratti e quelle « moralità » sulle quali si appoggiava ora principalmente la sua fama. Nel 1753 aggiunse alle altre sue qualità quella di autore, pubbli-



cando una « analisi della bellezza » che merita molta maggior lode di quella avuta fin qui. Nel 1757 fu nominato pittore di corte del re e nel 1764 morì.

Il mito di Anteo si è più volte riprodotto nella storia dell'arte, poichè quando la pittura era discesa fino alla condizione di una mera abitudine convenzionale, un nuovo contatto con la terra la faceva rivivere; perchè un uomo — o un gruppo

d'uomini — prendeva risolutamente il partito di ritornare ai primi fondamenti della natura per attinger da essi nuova forza e preparare una nuova fioritura. Hogarth rappresentò il movimento preraphaelita del XVIII secolo. Egli volse le spalle alle vuote, languide grazie di Kneller e dei suoi seguaci e chiamò l'arte inglese a guardare seco in faccia alla realtà. Il suo invito non fu consciamente accolto, ma produsse il suo recondito effetto, scuotendo la fede nelle formule e costringendo i pittori a pensare; e il risultato fu che avanti della metà del secolo la pittura inglese aveva cambiato completamente struttura, e dall'essere la più debolmente convenzionale di tutte le scuole europee, assurse a diventare la più robusta e la più promettente per il futuro.

E' soltanto nell'ultima o nelle ultime due decadi che noi abbiamo cominciato a capire Hogarth. Era di moda il parlare di lui come d'una specie di sceneggiatore nella pittura. I suoi dipinti erano discussi come se il solo motivo di ammirarli fosse nelle storie da essi narrate. La verità è che Hogarth combinò le qualità di un pittore



FIG. 327. — LA DUCHESSA DI DEVONSHIRE COL BIMBO. (REYNOLDS). (*Duca di Devonshire*).



FIG. 328. — L'ETÀ DELL'INNOCENZA. (REYNOLDS). (*Galleria Naz., Londra*).



FIG. 320.
MISS MONCKTON. (REYNOLDS).
(Da una stampa).



FIG. 330.
MRS. STONE NORTON. (GAINSBOROUGH).
(Mr. A. de Rothschild).

esperto nella tecnica, con quelle di un vero artista, e di un bel narratore, più completamente di quello che nessun altro avesse mai fatto prima di lui. Le sue *Moralità* non solamente accoppiano al buon disegno la forza drammatica, ma mettono l'uno in così diretta dipendenza dall'altra, che noi possiamo appena discernere in ciascuna scena se in essa siano da ammirarsi più le qualità pittoriche o quelle drammatiche. Fortunatamente le nostre collezioni, pubbliche o quasi, sono ricche dei suoi lavori. La Galleria Nazionale ne possiede sedici, tra le quali: *Le Marriage à la Mode* (fig. 316-317), *The Shrimp Girl* (la ragazza dai granchi), l'autoritratto con il cane (v. frontispizio), il ritratto di sua sorella e dell'attore Quin, il *porto di Calais*, ed il meraviglioso gruppo di teste della sua servitù (fig. 320). La Gal-



FIG. 331. — HON. MRS. GRAHAM.
(GAINSBOROUGH).
(Galleria Nazionale, Edimburgo).

leria Nazionale dei ritratti possiede un seducente piccolo ritratto del pittore stesso al suo cavalletto. Nel Museo Soane si conservano il *Rake's Progress* (la carriera del libertino) e le *Election Series*; nell'Ospedale dei Trovatelli, un ritratto in figura intera del capitano *Coram*, *La marcia delle guardie in Finchley* e *Il ritrovamento di Mosè*. La chiesa di S. Bartolomeo possiede due pitture murali: *La buona Samaritana* e *Le piscine di Bethesda*, che non si possono ricordare tra le sue cose meglio riuscite; mentre buone opere sue si trovano nella Galleria Nazionale d'Irlanda, nell'Accademia Reale, nel Museo Britannico, nel Museo Fitzwilliam a Cambridge e nelle raccolte reali. Tra le collezioni private, quella di lord Ilchester è la più ricca, specialmente per la scena tolta dall'*Imperatore indiano*, ossia dalla Conquista del Messico, che è delle migliori dal punto di vista dell'esecuzione tra tutte le pitture del maestro.

Hogarth ritardò egli medesimo il riconoscimento del suo genio coi suoi scritti *chauvinistes*. Le sue diatribe contro gli stranieri, contro le collezioni dei « Vecchi Maestri », contro le tradizionali preferenze ed antipatie in genere, erano forse una necessità, dato lo stato dell'opinione corrente; ma a lui nocque l'esserne l'autore; perchè tali diatribe lo isolarono e fecero sì che anche chi traeva profitto dalle sue idee era poi restio ad accettare il loro sostenitore come



FIG. 332. — GAINSBOROUGH.
(AUTORITRATTO).
(Accademia Reale, Londra).



FIG. 333. — MRS. SIDONS.
(GAINSBOROUGH).
(Galleria Nazionale, Londra).



FIG. 334. — LADY MULGRAVE.
(GAINSBOROUGH). (Collezione Groult).

capo. La nostra nuova indipendenza fu creazione di Hogarth, ma doveva passare più di un secolo prima che un tal fatto fosse riconosciuto; infatti, mentre il suo esempio e le opinioni da lui espresse ebbero senza dubbio una grande influenza sull'innovatore che immediatamente lo seguì, — ossia sul secondo fondatore, come possiamo chiamarlo, della moderna scuola pittorica, sir Joshua Reynolds, — tuttavia negli scritti pubblicati da quest'ultimo si può appena trovare un'allusione a Hogarth.

Sir Joshua fu più giovane di Hogarth di quasi una generazione. Nacque nel Devonshire

nel 1723 e a diciotto anni entrò nello studio di Tommaso Hudson, avendo però già acquistato qualche grado di abilità a casa sua. Due anni dopo, per uno di quei litigi tra lui e il suo maestro, che sembrano di prammatica tra gli artisti di talento, ritornò nel Devonshire e si stabilì come ritrattista a Plymouth Dock, che così allora era chiamata Devonport.

Nel 1746 venne a Londra, e nel 1749 intraprese, col commodoro Keppel, un viaggio sul Mediterraneo, che finì in una dimora di tre anni in Italia, trascorsi principalmente in Roma. Nel 1752 ritornò a Londra, dove passò il rimanente della sua vita. Nel 1768 diventò primo presidente della Accademia Reale, e morì nel 1792.

Se le qualità dominanti di Hogarth furono quelle, perfettamente coerenti tra loro, dell'irriverenza alle formole, dell'indipendenza e del proposito ben determinato di costruire il suo monumento su fonda-



FIG. 335. — MISS HAVERFIELD.
(GAINSBOROUGH). (Collezione Wallace).

menta proprie, sir Joshua Reynolds ebbe invece quelle, apparentemente discordanti fra loro, del rispetto per le riputazioni già stabilite e d'una forte tendenza a pensare di testa propria. Molta della sua attività intellettuale fu diretta a scoprire buone ragioni del fatto che artisti di quint'ordine godessero riputazioni di primo grado; ma in pratica egli fu tra i pittori più pensosi e più svariati, ed uno dei meno tolleranti di tutto quanto fosse stereotipato o insignificante.

La grande distinzione dell'arte di sir Joshua, la particolarità che lo mette in un posto a parte dal rimanente degli artisti, è la sua varietà. In altre cose egli ebbe chi gli fu superiore; ma nella varietà che veniva da una mente sempre sveglia, sempre intenta, sempre pronta a prendere una nuova iniziativa, nessun pittore del suo tempo potè accostarglisi. Ogni pittura che egli eseguiva, fosse pure soltanto una testa, rappresentava un conscio sforzo della sua mente. Egli era stimolato dalla bellezza, preoccupato del colore, della consistenza delle tinte e anche della armonia della linea che non sempre attrae l'artista inglese. Le sue prime pitture — quelle eseguite avanti che si stabilisse in Londra nel 1752 — rivelano l'influenza di Hogarth, di Gandy, di Exeter e di Rembrandt. Qualche caricatura dipinta a Roma è specialmente Hogarthiana nella sua perfezione tecnica. Quattro tra queste (delle quali la



FIG. 336.
« BLUE BOY ». (GAINSBOROUGH).
(Duca di Westminster).

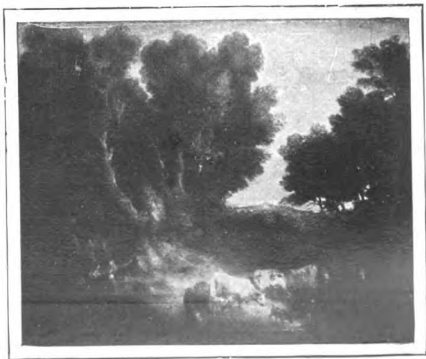


FIG. 337. — WATERING PLACE (ALL'ACQUA).
(GAINSBOROUGH). (Galleria Nazionale, Londra).



FIG. 338. — PASSEGGIATA MATTUTINA. RITRATTI DELLO SQUIRE HALLETT
E DELLA SUA SIGNORA. (GAINSBOROUGH). (*Lord Rothschild*).

più importante è una parodia della *Scuola di Atene* di Raffaello, ove i filosofi greci sono sostituiti dai componenti la comitiva inglese a Roma) si conservano nella Raccolta Nazionale Irlandese.

Ma prima che la seconda metà del secolo XVIII fosse molto inoltrata, Reynolds si era formato quello stile che a prima vista è riconoscibile come suo. Durante gli ultimi trent'anni della sua attività egli parlava di Michelangiolo e della scuola bolognese; ma parlando volgeva anche lo sguardo su Venezia, e faceva pericolosi esperimenti nel tentativo di carpirne il fascino; ed è probabile che diverse sue pitture nella loro primitiva freschezza, quali apparvero sulle mura per esempio di Somerset House, avessero uno splendore di colorito non superato neppure da Tiziano.

Reynolds non è ben rappresentato nelle nostre gallerie pubbliche; e vi sono pitture sue in possesso di privati meglio atte a dare un'alta idea della sua capacità che non qualunque altra opera conservata nelle collezioni nazionali. Di tal numero sono: *Lady Crosbie* nella raccolta di sir Odoardo Tennant, la *duchessa di Devonshire con la figlia* (fig. 327) posseduta dal duca di Devonshire, *Garrick tra la tragedia e la commedia* (fig. 322) di proprietà di lord Rothschild, diversi dipinti ad Althorp,



FIG. 339. — PAESAGGIO. (GAINSBOROUGH).
(Signora Joseph).



FIG. 340.
MRS. ROBINSON. (GAINSBOROUGH).
(Collezione Wallace).

Carlo Giacomo Fox posseduto da lord Leicester, *Master Crewe* a Crewe Hall, e il grande quadro di famiglia a Blenheim con il duca di Marlborough insieme a sua moglie ed ai suoi bambini. Ma le pitture rappresentanti: *Lord Heathfield*, *Lady Cockburn* ed i suoi bambini, *Le teste d'angoli*, *L'età dell'innocenza* (fig. 328), il gruppo delle *Tre Montgomeries* rappresentate come le *Tre Grazie* nella Galleria Nazionale, con i ritratti di *Nelly O'Brien* (fig. 325), e di *Mrs. Carnac*, ed altri nella collezione Wallace, costituiscono una mostra di opere di Reynolds migliore di quella che possiamo vantare del suo grande rivale Gainsborough.



FIG. 341.

LADY BEAUCHAMP PROCTOR. (ROMNEY).

(Sig. L. Raphael).

In molte cose Gainsborough fu l'antitesi di sir Joshua, e questo rende difficile il fare tra essi un confronto, quando si scrive sulla loro arte. Gainsborough era più giovane di quattro anni. Era nato nel Suffolk nel 1727, e ad eccezione degli anni tra il 1741 e il 1746 che passò a Londra, come scolaro successivamente di Gravelot, l'illustratore francese ed incisore, e di Francesco Hayman, tutta la sua carriera attiva si divise in tre periodi di quattordici anni ciascuno: dal 1746 al 1760 a Ipswich, dal 1760 al 1774 a Bath, dal 1774 alla sua morte avvenuta nel 1788, a Londra. Gainsborough non lasciò mai il suo paese, e i suoi viaggi si limitavano a una o due escursioni nel paese di Galles e al nord dell'Inghilterra. Il suo sviluppo fu affatto normale. Cominciò a dipin-

gere con estrema cura e finezza, in uno stile basato sulle pitture olandesi che erano in quel tempo numerose nell'Anglia Orientale. I suoi primi paesaggi ne ricordano uno di Wynants, le sue prime figure quelle di Metsu o di Terborch. A Bath il suo disegno divenne più largo e più perfettamente sviluppato, la sua pennellata più libera e più personale, il suo colore più caldo. In Londra tutte queste evoluzioni si affermarono maggiormente, ma non vi è quella soluzione di continuità tra la sua maniera di Bath e quella di Londra che generalmente si afferma e che piuttosto esiste tra la maniera di Ipswich e quella di Bath. Nel Suffolk i

suoi maestri erano gli Olandesi; a Bath e nelle sue vicinanze egli si trovò faccia a faccia con Van Dyck, e presto si svincolò dalla sua precisa e misurata maniera di Ipswich, per assumere, in parte almeno, lo slancio e la libertà del grande cosmopolita.

E' impossibile di trarre un concetto completo delle qualità di Gainsborough dalle nostre collezioni pubbliche. A Londra nella Galleria Nazionale si conserva uno dei suoi ritratti di prim'ordine, quello di *Mrs. Siddons* (fig. 333) e un bel paesaggio: *Watering Place* (All'acqua) (fig. 337). La collezione Wallace possiede i ritratti di *Mary* (Perdita) *Robinson* (fig. 340) e di *Miss Haverfield* (fig. 335). Quello famoso di *Mrs. Graham* (fig. 331) è nella Galleria Nazionale Scozzese. A ciascuno di essi si può tuttavia fare qualche piccola obbiezione. La tenda rossa dietro la testa di *Mrs. Siddons* non è quale dovrebbe essere; la *Perdita Robinson* è appena un disegno, il ritratto di *Mrs. Graham* non si è ancora completamente rimesso degli effetti di 50 anni passati nel buio, e il quadro *Watering Place* è molto basso di tono. Il valore di un buon Gainsborough è oggi così enorme, che la nazione nostra non ha probabilità d'acquistarne altri; cosicchè lo studioso che desidera conoscere ciò che egli fece nel suo migliore momento deve vedere *La passeggiata mattutina* (fig. 338) e il ritratto della sig. *Sheridan*, nella raccolta di lord Rothschild; quello di *Miss Linley e suo fratello*, a Knoles; *The Mall*, nella collezione di sir



FIG. 342.
I FIGLI DEL CONTE GOWER. (ROMNEY).
(Duca di Sutherland).



FIG. 343.
LADY ARABELLA WARD. (ROMNEY).
(Visconte Bangor).



FIG. 344. — EUFROSINA. (ROMNEY).
(Da una stampa).

7 varietà, giacchè si distinse come pittore di ritratti, di paesaggio, di animali, e come disegnatore. Egli superò anzi Reynolds nella tecnica, perchè le sue pitture si reggono come salde rocce, quando non subiscono intromissioni violente. « Tutti questi strani sgraffi e segni . . . questo caos, questo insieme rude e senza forma » — dirò per adoperare le parole stesse di sir Joshua — conducono all'unità per mezzo

Audley Neeld a Grittleton; i *tre ritratti di signore* nella stanza da pranzo del sig. Alfredo Rothschild nella piazza Seamore; il *Blue Boy* (fig. 336) a Grosvenor House; il ritratto di *Lady Mulgrave* (fig. 334) nella collezione del defunto signor Groult; e il maggior numero possibile degli splendidi disegni che danno a Gainsborough un posto tra i più grandi maestri.

Perchè, se Reynolds fu vario in un modo, il suo rivale lo fu in un altro. « Maledetto lui! come è vario! » si dice che Gainsborough abbia esclamato davanti alle pitture del Presidente, nella esposizione. Ma egli stesso ebbe la sua



FIG. 345. — MRS. CURRIE. (ROMNEY).
(Galleria Nazionale, Londra).



FIG. 346. — MRS. JORDAN. (ROMNEY).
(Da una stampa).

della libertà con una infallibile precisione raggiunta soltanto dai più grandi esecutori, quali Frans Hals, Rubens, Velasquez, Raeburn, Manet e Sargent.

Il terzo membro del triumvirato per opera del quale il primo piano dell'edifizio della pittura inglese si innalzò sulle fondamenta posate da Hogarth, era di sette anni più giovane che Gainsborough e di undici che sir Joshua. Giorgio Romney nacque a Dalton nel Lancashire alla fine del 1734. Egli riuscì a far da sè la sua educazione senz'altro aiuto che quello d'un tale Steele, artista errante che percorreva le contee del Nord in quel tempo. E questa sua autoeducazione fu un gran fatto perchè Romney diventò assai di buon'ora un eccellente disegnatore e un maestro di tecnica, nel senso più ampio della parola. Nel 1756 prese moglie e si stabilì a Kendal come pittore di ritratti. Nel 1762 venne a Londra, lasciando la moglie e due bambini nel Nord. Nel 1773 fu in Italia, dove stette due anni. Ritornando a Londra nel 1775, prese casa nel Cavendish Square, e qui godette il favore della città insieme con Reynolds e Gainsborough. Circa nel 1795 egli si trasferì a Hampstead, dove si fabbricò uno studio che ora fa parte del locale *Club Conservatore*. Nel 1799 ritornò a Kendal, dove morì tre anni dopo in presenza della moglie e di un figlio, non visti fuorchè a lunghissimi intervalli da quando aveva lasciato la casa circa quarant'anni prima.

La popolarità di Romney oscillò più di quella di qualunque altro noto pittore inglese. Quarant'anni fa le sue pitture erano intiera-



FIG. 347. — LADY LUISA CONNOLLY. (ALLAN RAMSAY). (*Holland House*).



FIG. 348. — PAOLO SANDY. (COTES). (*Galleria Nazionale, Londra*).



FIG. 340. — ORAZIO WALPOLE.
(NATANIELE HONE).

mente trascurate; il loro valore commerciale era insignificante ed il suo nome non era ricordato se non come quello d'un artista sceso al di sotto della superficie. Questo stato di cose era dovuto in parte, se non del tutto, al mero fatto che le sue opere erano fuori della portata d'esser viste perchè le Gallerie Nazionali non ne contenevano alcuna veramente importante, e le case di campagna non erano aperte al pubblico. Un'altra causa di ciò era il carattere del suo genio, poichè, se da un lato egli attraeva la folla come il pittore per eccellenza della leggiadria femminile inglese, non superato

da alcuno nell'arte di fissare sulla tela il genere di testa che un romanziere inglese avrebbe scelto per la sua eroina, dall'altro, cioè dal punto di vista artistico, egli aveva in sè qualche cosa di esotico. Le sue qualità erano più latine che quelle di qualunque altro noto pittore inglese. Egli pensava — se così è permesso esprimerci — in linee; e nelle opere sue migliori, era più imparentato con i maestri francesi del bianco e nero, o — per fare un passo ancor più lungo — con gli scultori greci, che non con i suoi contemporanei connazionali. Sarebbe difficile di nominare una pittura, di qualunque scuola, che unisca la modernità al genuino sentimento classico, con tanto successo, come

I figli del conte Gower (fig. 342) che fanno il giro tondo. E' una deliziosa pittura, quantunque ispirata a concetti che in altre mani hanno prodotto sazietà. Essa è essenzialmente un disegno, e il colore vi è adoperato con il semplice criterio d'un cartografo che se ne serve per distinguere una provincia dall'altra. E tuttavia nel suo genere è anche questa una buona maniera di colorire, giacchè la tecnica di



FIG. 350. — CAROLINA LADY HOLLAND.
(ALLAN RAMSAY). (*Holland House*).

Romney era così linda, la sua pennellata così pronta e libera da qualunque confusione e ripetizione, che la tinta rimaneva trasparente e luminosa e quindi non spiacevole anche se leggermente troppo calda. Ma forse la cosa più sorprendente in Romney è la pronta supremazia nelle virtù accademiche da lui acquistata. Da quanto sappiamo egli non ha avuto nulla di quello che si chiamerebbe oggi allenamento o tirocinio; eppure anche i suoi primi ritratti londinesi sono notevoli per l'eccellente disegno, e per una abilità e un gusto nella disposizione del drappaggio, che nessuno ha mai superato; e stanno senza tema al confronto del deliberato classicismo di Louis David e d'altri pittori francesi della Rivoluzione. Romney è stato ancor meno fortunato di Reynolds e di Gainsborough nella lotta per la pubblicità; giacchè appena qualche pittura atta a farci conoscere la sua miglior maniera, ha trovato posto in una collezione nazionale. La Galleria Nazionale dei ritratti possiede un autoritratto che è tra i migliori lasciati dall'artista¹, e nella collezione Wallace si conserva una bella e famosa testa di « Perdita » Robinson; ma le sette pitture nella Galleria Nazionale non includono niente di primaria importanza e i Musei di provincia mancano quasi affatto di esemplari dei suoi lavori. Le sue più belle opere si trovano nelle collezioni: del duca di Sutherland (*I figli del conte Gower* e il



FIG. 351.
MRS. MARGARET CROWE. (OPIE).



FIG. 352. — GARRICK. (R. E. PINE).
(Da una stampa).

¹ Un altro bell'autoritratto (giovanile) fu recentemente acquistato dalla Galleria degli Uffizi a Firenze pel tramite dell'Hon. W. Rothschild M.P. (I.).



FIG. 353. — UNA DAMA. (HOPPNER).

FIG. 354. — ALTRA DAMA. (HOPPNER).
(Signora Trevor Martin).

Marchese di Stafford in un vestito alla Van Dyck); di sir Giorgio Russell (*Lady Russell e figlia*); di lord Powis (*L'on. Carlotta Clive*); di lord Iveagh (*Lady Hamilton come filatrice*); di lord Bangor (*Lady Arabella Ward*, fig. 343); di lord Warwick (*Lady Warwick ed i suoi bimbi e Miss Vernon come Ebe*); di sir Odoardo Tennant

(*Mrs. Jordan* (fig. 346) ed *Elisabetta, contessa di Derby*); di lord Cathcart (*la Contessa di Mansfield*); del sig. Leopoldo Hirsch (*Mrs. Raikes*); del signor Wertheimer (*The Ladies Caroline and Elisabetta Spencer and Mrs. Johnson*); di sir Hugh Cholmeley (*Caterina e Sara Cholmeley*); del sig. L. Raphael (*Lady Beauchamp Proctor* (fig. 341) e *Lady Prescott e famiglia*); del sig. Tankerville Chamberlain (*Lady Hamilton come baccante*); e del sig. Ralph Bankes (*Miss Woodley*, poi *Mrs. Bankes*).

FIG. 355.
RITRATTO DI UNA DAMA. (HOPPNER).
(Signora Fleischmann).

Accanto a questi tre uomini, Riccardo Wilson fece per la pittura di paese quanto essi fecero per

il ritratto. Nato nel 1713, egli era maggiore di loro, ma non fu che al suo ritorno a Londra dal viaggio in Italia, nel 1755, che rinunziò al ritratto nel quale si era guadagnato un certo successo. Il credito di tale mutamento fu attribuito allo Zuccarelli che vide qualcheuno degli schizzi romani del pittore inglese e lo incoraggiò fortemente a dedicare il suo talento alla pittura di paese. E' probabile però che tale consiglio non sarebbe stato accolto così prontamente se la comparsa di sir Joshua, di Gainsborough e di Romney non avesse scemato a lui le offerte di buone occasioni nell'altro campo. Wilson, come i tre ritrattisti, aveva radice nella tradizione, ma il capo nel sole. Nei suoi metodi, e financo nei suoi ideali, possiamo rintracciare l'influenza di Claude, di Lucatelli, di Panini, di Zuccarelli; ma a questo suo debito verso di essi, ei contrappose di proprio l'abilità



FIG. 356.
RITRATTO DI UNA DAMA. (HOPPNER).
(*Signora Trevor Martin*).



FIG. 357. — LE SORELLE FRANKLAND.
(HOPPNER). (*Da una stampa*).



FIG. 358. — I BIMBI DOUGLAS.
(HOPPNER). (*Da una stampa*).



FIG. 359.
LADY STEUART DI COLTNESS. (RAEBURN).
(Signora Fleischmann).

tista trasmettitore di vita e così ebbe seguaci. Al tempo suo tuttavia, il solo pittore di qualche abilità, che subì la influenza del suo esempio fu un irlandese, Giorgio Barret, i cui ultimi lavori rivelano uno studio indefesso di Wilson e sono qualche volta catalogati sotto il suo nome. Altri scolari, come Farrington e Guglielmo Hodges, erano in confronto senza abilità. La morte di Wilson avvenne nel 1782.

Le pitture migliori di Wilson sono in generale piccole, semplici composizioni, larghe nell'esecuzione, ben equilibrate nel disegno, luminose nel colorito. Due piccole *Scene in Italia* nella Galleria Nazionale sono finissime e ci ricordano il Guardi per la spigiatezza e lo Chardin per l'impasto. I suoi sforzi più ambiziosi, come la *Niobe* nella Galleria Nazionale, che sir Joshua,

nel disegno, il senso della bellezza, la immaginazione poetica, e la perenne freschezza del suo interessamento nel potere con l'arte suggerire pensieri romantici e rievocare l'Italia. Tra le sue migliori qualità egli possedeva una distinzione non superata prima della fioritura di Corot. Ebbe profondità e calma, e fu essenzialmente umano. Per sfortuna egli non si trovava sempre, nè spesso, nel suo miglior momento. La sua vita fu una lotta ed egli dipinse troppo, cosicchè molte tele che portano legittimamente il suo nome, rappresentano periodi in cui l'interesse e l'ispirazione erano in lui come assopiti. Preso nel suo complesso, fu un vero ar-

ebbe seguaci. Al tempo suo

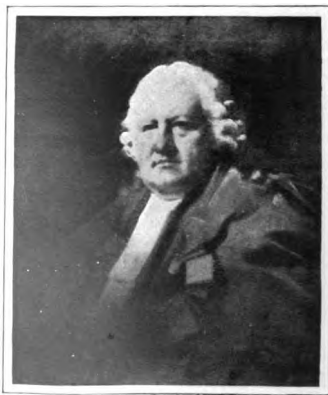


FIG. 360. — LORD NEWTON. (RAEBURN).
(Galleria Nazionale, Edimburgo).

con poco buon gusto, mise quasi in ridicolo nel suo quattordicesimo discorso, sono meno soddisfacenti. La preoccupazione del dipingere Dei e Dee gli fa perdere la trasparenza del colore e l'unità del disegno sulle quali è basata la sua maggiore attrattiva.

Lo spirito della pittura moderna — perchè attraverso ad essa corre un filo di unità — scaturisce dall'esempio di questi cinque inglesi: Hogarth, Reynolds, Gainsborough, Romney e Wilson, con l'aggiunta di un più recente uomo di genio, Constable. La loro attività si svolse tra il 1735 e 1795, e impressero una nuova vitalità in un'arte praticamente moribonda. Buoni pittori esistevano certamente altrove: Antonio Canale e Giambattista Tiepolo in Italia, Watteau e Chardin in Francia, non indegni successori dei migliori artisti che li precedettero. Ma essi *furono* successori; e cioè la



FIG. 361.
MRS. JAMES CAMPBELL. (RAEBURN).
(Sig. Lionel Muirhead).



FIG. 362. — MRS. FERGUSSON. (RAEBURN).

loro arte rappresentò un tramonto piuttosto che un'alba; e per quanto noi la troviamo piacevole, è piuttosto una consolazione che uno stimolo. Qualcuno disse la stessa cosa anche di Wilson; ma va osservato che in quanto essa fu retrospettiva, meritò ed ottenne poca attenzione; mentre la sua influenza riposa sull'aver egli saputo svolgere le naturali possibilità della pittura di paese in quanto al colore ed all'atmosfera.

Accanto a questi creatori, artisti in buon numero produssero pitture di un certo valore e tali da dar loro il diritto a un posto in un di-



FIG. 363. — SIR JOHN SINCLAIR
DI ULBSTER. (RAEBURN).

per la mancanza di un vero buon esemplare della sua abilità in una Galleria della metropoli, e anche per la sua poca adattabilità al posto di ritrattista del re. La collezione nazionale scozzese possiede un delizioso ritratto in mezza figura della sua moglie, nipote del



FIG. 364. — IL MAGGIORE
CLUNES. (RAEBURN).
(Galleria Nazion., Edimburgo).

zionario biografico. Di questi, il più attraente, come artista e come uomo, fu uno scozzese, Allan Ramsay. Egli nacque ad Edimburgo nel 1713 e fu figlio di Allan Ramsay, poeta e libraio. All'età di sedici anni divenne socio fondatore della Accademia di San Luca in Edimburgo, che ebbe corta vita. Circa il 1734 andò a Londra per un certo tempo e due anni dopo si recò in Italia, tornando nel 1739 ad Edimburgo, per stabilirsi poi finalmente a Londra nel 1752. Nel 1767 diventò pittore ordinario di Giorgio III e morì nel 1784. A Ramsay fu tolta in parte la lode che gli spetta, per l'introduzione, nei cataloghi delle opere sue, di cattive pitture con le quali egli non aveva nulla a che fare; come pure

per la mancanza di un vero buon esemplare della sua abilità in una Galleria della metropoli, e anche per la sua poca adattabilità al posto di ritrattista del re. La collezione nazionale scozzese possiede un delizioso ritratto in mezza figura della sua moglie, nipote del grande lord Mansfield. Un bel ritratto virile è nella Galleria Nazionale d'Irlanda e buone opere sue si conservano nelle collezioni di lord Lothian, lord Stair, sir Tommaso Gibson Carmichael e altri. La Holland House è ricca dei suoi lavori (fig. 347, 350). Con maggiore fiducia in sè, Ramsay sarebbe stato uno dei migliori pittori del XVIII secolo. Le pitture che egli eseguì di sua mano si distinguono per una squisita sensibilità e per una leggerezza e sobrietà di esecuzione che rasenta a volte la timidezza. Nel colore mostrano una sfumatura rosea caratteristica.

Di altri pittori, l'esistenza dei quali coincide più o meno con l'epoca dei cinque grandi artisti, si può fare soltanto un breve cenno.



FIG. 365. — NATANIELE SPENS. (RAEBURN).
(*Archer's Hall, Edimburgo*).



FIG. 366.
J. J. ANGERSTEIN. (LAWRENCE).
(Galleria Nazionale, Londra).

debole, insufficiente impasto di colore, la pittura che copre appena la tela, e della quale abbiamo già avuto troppi esempi dopo di loro, appaiono misere cose davvero al confronto della grassa, franca e libera tecnica della vecchia scuola inglese.



FIG. 367. — MRS. WOLFF. (LAWRENCE).
(Da una stampa).

Francesco Hayman (1708-1776) è ora ricordato specialmente perchè fu scolaro di Gainsborough. Arturo Pond (1705-1758), (fig. 375), Giuseppe Highmore (1692-1780), Giorgio Knapton (1698-1778), Arturo Devis il vecchio (1711-1787), Nathaniel Hone (1718-1784), Tilly Kettle (1740-1786), Enrico Walton (1720?-1790?), Carlo Brooking (1723-1753) il pittore del mare (fig. 376); tutti questi erano capaci di fare all'occasione buone pitture ed è molto da deplorarsi che non si abbia alcuna probabilità di raccogliere saggi del loro lavoro per il nostro paese. Essi ebbero in comune una grande qualità: quella di saper tutti dipingere. Il

L'effetto del buon esempio su quelli che immediatamente seguirono sir Joshua, Gainsborough e Romney, fu paragonabile all'effetto di una pioggia calda su un giardino arido. La siccità scomparve e, anche quando non fu raggiunto un alto grado di eccellenza, l'arte germogliò con le vene turgide di succhi vitali, in tutto il paese; e gli stessi uomini di secondo ordine che lavorarono tra la metà del XVIII secolo e i primi anni del XIX non furono più semplici ripetitori di un motivo dato, costretti ad affidarsi ad artefici manuali pei minori particolari del loro lavoro; ma

artisti modesti, che cercarono almeno di dire qualche cosa nel *medium* che si erano prescelto. Tra essi troviamo un uomo di genio, Hoppner, e molti abili pittori, quali Francesco Wheatley (1747-1801), Tommaso Beach (1738-1806), Nathaniel Dance (1735-1811), Giovanni Opie (1761-1807), Wright di Derby (1734-1797), Roberto Edge Pine (1730-1788), Ugo D. Hamilton (1734?-1805), Giovanni Downman (1750-1824) i cui disegni coloriti sono ora in gran voga, e Francesco Cotes (1725-1770). Cotes, che ho ricordato in ultimo, appartenne veramente alla medesima generazione di sir Joshua, giacchè si crede sia nato nel 1725 e morto nel 1770. Ma come pittore a olio egli fu così fortemente influenzato da Reynolds, che deve collocarsi tra i suoi discepoli. Alla fine della sua vita relativamente breve le sue pitture furono così simili a quelle del Presidente, che molte sono state comperate come opere di sir Joshua e anche esposte ai « Vecchi Maestri » come tali, senza sollevare molte proteste.

Hoppner stesso, buon pittore com'era, non avrebbe mai prodotto i lavori che il mondo si disputa con tanto fervore, se sir Joshua non fosse vissuto prima di lui. Hoppner era d'origine tedesca, ma nulla era meno teutonico che la sua arte: a meno che la sua tendenza a riscaldare le tinte sia da attribuirsi al sangue germanico. Egli nacque nel 1759 ed esordì come corista nella cappella reale. Quando perse la voce, si rivolse ad un'altra forma d'arte e diventò studente dell'Accademia reale (Royal Academy). Con la protezione del principe di Galles conquistò presto la città, dividendone



FIG. 368.
PRINCIPESSA CARLOTTA. (LAWRENCE).
(Conte di Ilchester).



FIG. 369. — LADY DOVER CON
IL BIMBO. (LAWRENCE).
(Da una stampa).



FIG. 370. — MISS FARREN (LADY DERBY).
(LAWRENCE). (Da una stampa).

da Christie ad alto prezzo nel 1905 ed ora appartiene al sig. C. Wertheimer. Tra le migliori sue opere vanno annoverate: *Lady Louisa Manners*, *Bimbi al bagno* (gruppo dei bambini dello stesso



FIG. 371.
IL PAPA PIO VII. (LAWRENCE).
(Da una stampa).

il favore con Lawrence per quasi venti anni, e morì nel 1810.

Hoppner è stato anche più sfortunato di Ramsay quanto all'essere ammesso nelle collezioni nazionali. Nessuna idea delle sue qualità si può formarsi dalla Galleria Nazionale dei ritratti; e le opere sue mancano interamente nei musei di provincia. Le sue migliori pitture sono spesso passate in varie mani negli ultimi anni, in forza dei loro prezzi altissimi. Il bel gruppo dei *Quattro bambini Douglas* (fig. 358), che era nella collezione di lord Morton a Dalmahoy, è ora in possesso di lord Rothschild. Le famose *Sorelle Frankland* (fig. 357) sono passate nella collezione di sir Odoardo Tennant. Un grazioso ritratto di qualche bella ignota fu venduto

da Christie ad alto prezzo nel 1905 ed ora appartiene al sig. C. Wertheimer. Tra le migliori sue opere vanno annoverate: *Lady Louisa Manners*, *Bimbi al bagno* (gruppo dei bambini dello stesso Hoppner), *La Contessa di Darnley col bimbo* appartenente a lord Darnley, *Guglielmo Pitt* posseduto da lord Rosebery, e una serie di tre bei ritratti di leggiadre donne in possesso di Mrs. Trevor Martin e dipinti per la famiglia di suo marito (fig. 353, 354, 356).

Contemporanei a Hoppner e come lui appartenenti alla seconda generazione dei nostri pittori di ritratti, furono due uomini di grande originalità: Raeburn e Lawrence. Raeburn era il più vecchio dei due essendo nato nel 1756 ad Edimburgo. Egli lavorò sotto David Martin, dipinse miniature, e all'età di ventidue anni sposò una signora, ricca abbastanza per dargli modo di visitare l'Italia.

Dopo una dimora di circa due anni colà, si stabilì ad Edimburgo, dove fu capo indiscusso di una scuola locale per più d'una generazione e dipinse ogni notabilità della capitale scozzese con la sola importante eccezione di Robert Burns.

Raeburn ha un posto nella compagnia dei pochi uomini, che furono veri pionieri. Nato in un paese nel quale abbondavano i lavoratori nella particolar forma d'arte da lui scelta e che era dominato almeno da tre uomini di genio, egli riuscì ancora a foggarsi uno stile evidentemente sincero, affatto diverso da quello che egli vedeva regnare intorno a sè, e così sicuramente figlio del « mestiere » da diventare più tardi un ideale europeo. Per quanto ci è dato ora d'indovinare, ciò che gli servì di scuola fu il ritratto d'Innocenzo X di Velasquez nel palazzo Doria Pamphili. Almeno questo sembra essere stato il solo



FIG. 372. — INTEMPERANZA. (STOTHARD).
(Galleria Nazionale, Londra).

capolavoro appartenente alla maniera della quale egli sentì l'influenza, che gli sia stato familiare; giacchè nulla ci dimostra avere egli visto un Frans Hals. Ma una sola scintilla è sufficiente ad accendere un uomo d'ingegno; e se Van Dyck diventò il Van Dyck inglese al vedere le poche miniature di Samuel Cooper, possiamo ben credere che il papa del pittore spagnuolo fosse più che capace di infiammare l'ambizione di un uomo come Raeburn.

L'arte di Raeburn progredì strenuamente dalla sua definitiva dimora in Edimburgo alla fine della sua vita. Ma all'opposto di molti pittori che non erano rimasti tranquilli, egli andò sviluppandosi, da una forse eccessiva larghezza di tocco e semplificazione di piani, fino a una modellatura più tonda e a un impasto più unito. Tutte le sue fasi si possono rintracciare in buoni esemplari esistenti nelle principali collezioni scozzesi — la Galleria Nazionale di Edimburgo ed il Museo di Glasgow — ma nessun'altra pubblica istituzione ha per ora potuto avere alcuna delle sue più belle opere.

Il Louvre è stato specialmente sfortunato; poichè delle tre pitture che vi sono, attribuite a lui, non una ha diritto di essere conside-

rata sua. La seguente lista è confinata a quelli che a me sembrano i suoi migliori lavori: Galleria Nazionale di Edimburgo: *Mrs. Campbell di Balliemore*, *Lord Newton* (fig. 360), *Glen-garry* (in prestito), *Giovanni Wauchope*, *Il maggiore Clunes* (fig. 364), *l'Autoritratto* (fig. 319); nell'Archer's Hall: *Nataniele Spens* (fig. 365); nella Trinity House, Leith: *Il visconte Duncan*; nel Museo di Glasgow: *Mrs. W. Urquhart* (in prestito) e *Sir*



FIG. 373.
MORTE DEL MAGGIORE PIERSON. (COPLEY).
(Galleria Nazionale, Londra).

John Sinclair di Ulbster, baronetto (fig. 363) in prestito. Nelle collezioni private: di sir George Douglas Clerk, *Sir John e Lady Clerk*; di sir Robert Dundas, *Il Lord President Dundas*; del signor Munro Ferguson, *Guglielmo Ferguson di Kilrie*, *Il generale sir Ronald Ferguson, G. C. B., Ronald e Roberto Ferguson e Roberto Ferguson di Raith*; della signora Fleischmann, *Lady Steuart di Coltness* (fig. 359); di lord Tweedmouth, *Lady Raeburn*; della signora Pitman, *Giovanni Tait di Harvieston e suo nipote*; della signora Ernesta Hills, *I Macdonalds di Clanranald*; del signor Arturo Sanderson, *Mrs. Cruikshank*; del signor Lionel Muirhead, *Mrs. James Campbell* (fig. 361); di lord Moncrieff, *Il reverendo sir Moncrieff Wellwood*; dell'on. sig. Baillie Hamilton, *Il Mac Nab*; del sig. J. C. Wardrop, *Giacomo Wardrop di Torbankhill*, e della sig. Joseph, un *ritratto virile*.

L'esempio di Raeburn ebbe naturalmente il suo effetto su i suoi contemporanei scozzesi, ma soltanto uno di questi s'elevò a qualche



FIG. 374.
CAVALLO BIANCO CON PALAFRENIERE. (STUBBS).
(Galleria Nazionale, Londra).

perfezione, e questi troppo spesso trovò l'atmosfera dei primi anni dell'era Victoriana soffocante per le sue qualità: alludo a sir John Watson Gordon, le cui migliori opere sono buone derivazioni di Raeburn.

L'originalità di Lawrence fu molto diversa da quella di Raeburn, ma fu nondimeno originalità vera, poichè egli si propose per la pittura di ritratto un nuovo ideale ed ebbe un carattere proprio. E se essa non potrà mai essere classificata alla pari con quella di sir Joshua, di Gainsborough, di Raeburn, è perchè in primo luogo è meno essenzialmente pittorica, e poi perchè

rappresenta un ordine d'idee meno ammirevole. Ma Lawrence percorse la sua via, attraverso le ambizioni e le idee della grande epoca nella quale visse, con una unità di intento e di fede in ciò che stava operando che non si può non ammirare. La sua arte era basata su gli aspetti superficiali delle cose; era nutrita da ciò che lo sguardo abbracciava al di fuori, piuttosto che da divinazioni di simpatia interiore; egli ci attrae come le donne ci attraggono in una festa e non in una conversazione intima nel canto del fuoco; e commette errori disgraziati di tecnica. Perchè egli non

era colorista, ed aveva idee erronee sul modo con cui il colore doveva essere « lasciato » o *left*, come diceva con frase in traducibile sir Joshua. Ma la sua arte ha in sè qualche cosa per cui essa costituisce un carattere da non potersi sopprimere nella nostra visione mentale della società inglese sul finire del regno dei quattro Giorgi. Lawrence nacque nel 1769, nello stesso anno di Napoleone e di Wellington. Era

un genio precoce, diventando il sostegno della sua famiglia prima ancora d'essere entrato nell'adolescenza, poichè a 10 anni già si



FIG. 375. — PEG WOFFINGTON, (POND).
(Galleria Naz. dei ritratti, Londra).



FIG. 376. — MARINA. (BROOKING).
(Collez. Hutcheson Poë, C. B.).

era messo a fare il ritrattista a Oxford; poco dopo andò a Bath e nel suo diciottesimo anno si stabilì a Londra, dove il successo non lo abbandonò per tutta la vita. Nel 1791 fu eletto A. R. A. (assistente della reale Accademia), sebbene al di sotto dell'età prescritta; nel 1794 diventò R. A. (accademico), nel 1820 P. R. A. (presidente della Accademia reale) avendo ricevuto l'ammissione (*accolade*) cinque anni prima. Morì nel 1830.



FIG. 377.
J. P. CURRAN. (UGO HAMILTON).
(Galleria Nazionale, Dublino).

Riguardo alle nostre collezioni nazionali, possiamo ripetere per lui, come per molti altri pittori inglesi, la solita disgraziata storia che non è sufficientemente rappresentato nei nostri Musei pubblici. La Galleria Nazionale possiede un buon esemplare nel ritratto a mezza figura di *Giulio Angerstein* (fig. 366), la cui collezione formò il nucleo della Galleria. La Galleria dei ritratti è più ricca; e in essa, fra un paio di dozzine di esemplari, ne troviamo tre o quattro — *Warren Hastings*, *Tommaso Campbell*, *sir James Mackintosh*, *Wilberforce* — che mostrano al più alto grado le sue qualità di pittore di teste.

Ma noi dobbiamo andare a Wind-

sor o in qualche collezione privata per renderci conto del pieno sviluppo delle sue qualità. I seguenti possono essere notati fra gli esemplari migliori: a Windsor Castle il *Papa Pio VII* (fig. 371) e il *Cardinale Consalvi*; e nelle collezioni private: del duca di Abercorn, *quattro ritratti di bimbi* in ovali, *Mrs. Maguire e Arturo Fitzjames*; del conte di Durham, *Master Lambton*; del duca di Sutherland, *La Contessa Gower col bambino e Lady Elisabetta Belgrave*; del conte Grey, *La Contessa Grey e le figlie*; di sir Tommaso Dyke Acland, *Lady Acland e due figli*; di H. Pierpont Morgan, *Miss Farren* (fig. 370), pittura di grandezza naturale già in possesso di lord Wilton; di lord Annaly, *Lady Dover col bambino* (fig. 369); del signor Moulton Barrett, *Miss Mary Moulton Barrett* (« *Pinkie* »); del conte di Jersey, *Il Duca di Wellington* (mezza figura, a Middleton Park, Oxfordshire); e della marchesa di Londonderry, *Il Visconte di Castlereagh*, *La Viscontessa di Castlereagh*, e *Carlo, terzo marchese di Londonderry*, in uniforme degli ussari (Londonderry House).

Lawrence fu l'anello connettente tra lo splendore del ritratto inglese nella seconda metà del XVIII secolo e la sua perdita d'ogni vitalità nella prima metà del XIX secolo. E' difficile decidere fino a che punto egli ne fosse la causa come l'illustrazione. Ma forse non è ingiustizia verso di lui il dire che il suo esempio — come quello di uomini maggiori di lui che lo precedettero — non ha giovato, ma nuociuto. Il suo talento fu anti-inglese, e nella media degli imitatori inglesi non poteva condurre che all'affettazione. Certo è che quando egli giunse alla fine della sua carriera, ogni freschezza e ogni vitalità era morta nell'arte del ritratto nella capitale inglese; nè essa potè ravvivarsi fino a che il movimento del 1850 non venne a operare una trasformazione.

Di pari passo con i ritrattisti, due altre classi di artisti seguirono i loro ideali con successo molto diverso. I primi di questi e i più nobili, secondo il giudizio dei più teorici fra i giudici di cose d'arte, furono i pittori storici.

Nel notare la corrente di attività che generò da Rubens e dal suo soffitto di Whitehall, io ho ricordato diversi tentativi di decorazione monumentale che finirono in qualche cosa di molto simile ad un completo insuccesso; quali, per esempio, la decorazione di Barry nella Società delle arti, ed il lavoro di Runciman a Penicuik.

Nel 1773 fu fatta una proposta che avrebbe condotto a qualche cosa di molto curioso davvero, se fosse stata accettata; quella cioè formulata dai membri della nuova Accademia reale di decorare l'interno di S. Paolo: di portare avanti, in fatto, il lavoro cominciato da sir James Thornhill. Questa offerta, sebbene fatta in termini molto generosi, fu rifiutata; e noi non possiamo rimpiangere il rifiuto, poichè S. Paolo non è davvero un *corpus vile* su cui fare un esperimento così azzardato. Era molto meno pericoloso lasciare che gli artisti si cimentassero in impresa come quella del pubblicista Boydell, per il quale molti dei migliori pittori conosciuti del tempo dipinsero una serie di quadri tratti da Shakespeare che furono esposti. Reynolds, Romney, West, Opie, Northcote, Stothard, Fuseli, Smirke, Hamilton, Westall e Barry furono tra i contributori. Lo « Shakespeare » di Boydell fu seguito dalla « Bibbia » di Macklin e dal « Milton » di Fuseli. Ma tutte queste avventure ebbero artisticamente un successo negativo e non incoraggiarono altri esperimenti nella medesima direzione.

Un'altra influenza che nocque alla storia della pittura inglese fu l'insegnamento di sir Joshua. Nelle sue mani l'aspirazione storica spesso diede buoni risultati, ma l'effetto principale dei « Discorsi » su un giovane pittore desideroso di avventurarsi a grandi cose, doveva esser quello di distruggere la sua individualità e privare la sua arte di carattere.

L'unico, o quasi unico artista che riuscì a reggersi contro l'erroneo spirito del tempo, e a dipingere la storia con una accettabile combinazione di veracità e di stile, fu Giovanni Singleton Copley, del quale, *La morte di Chatham* e *La morte del maggiore Pierson* (Galleria Nazionale, fig. 373), sono nel loro genere lavori molto buoni. Copley nacque nel 1737 a Boston (Stati Uniti d'America) da padre inglese e madre irlandese. Venne in Inghilterra nel 1775, e qui passò il resto della sua vita, morendo nel 1815 all'età di 78 anni. Fu il padre di lord Lyndhurst. Anche Opie lavorò a volte bene nello stesso genere; il suo *Assassinio di Riccio* nel Guildhall a Londra, è almeno opera vigorosa.



FIG. 378.
TONDO PER UN SOFFITTO. (WEST).
(*Burlington House*).

Il solo pittore di soggetti religiosi degno di nota in questo periodo fu Beniamino West, il quale, come Romney, cominciò con *La morte di Wolfe*, conforme al buon senso, poichè vi erano rappresentati soldati inglesi vestiti in moderne uniformi, anzichè in toghe romane. West rapidamente si guadagnò l'ammirazione e la protezione di Giorgio III, che gli sarebbe bastata per il resto della sua vita; ma egli aggiungeva un supplemento al suo stipendio derivante dalla borsa del re, dipingendo ritratti e qualche volta pannelli decorativi per privati (fig. 378). Alcuni di questi ultimi lavori piacciono più dei quadri pretensiosi dipinti per il re. West era nato in Pensilvania nel 1738 e venne in Inghilterra nel 1763, passando il resto della sua vita a Londra. Fu socio fondatore dell'Accademia Reale e ne divenne presidente alla morte di sir Joshua

avvenuta nel 1792. Morì nel 1820. L'unico che si sforzò di seguire le orme di Beniamino West, fu Beniamino Robert Haydon (1786-1846). Egli cercò, a suo danno, di mettere in pratica alcune delle teorie di sir Joshua Reynolds, teorie con le quali il Presidente aveva cercato di giustificare il proprio elogio di ciò che egli chiamava il « grande stile » in arte. Haydon fallì miseramente nel tentativo, benchè fosse un uomo abile nel suo genere. Il suo giornale e la sua autobiografia sono d'uno spiccato interesse, ma egli non possedeva le qualità necessarie al successo artistico nella strada da lui scelta, e così la sua vita si svolse attraverso successive delusioni fino ad una chiusa tragica. Una delle sue migliori pitture è appesa in una trattoria sotto la stazione ferroviaria di « Charing Cross ».

Per la Bibliografia cfr. il Capitolo XVI.



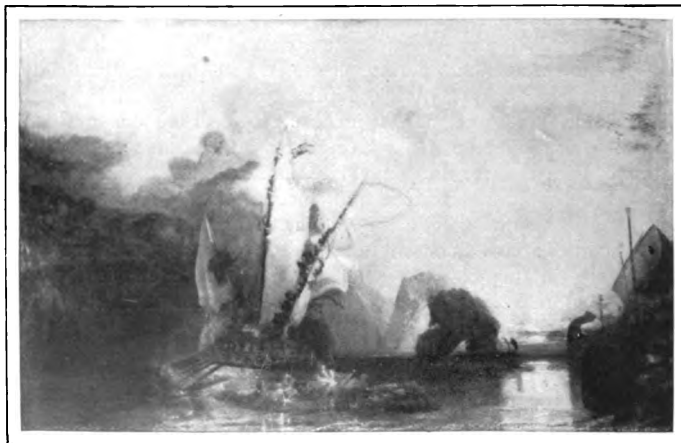


FIG. 379. — ULISSE E POLIFEMO. (TURNER). (*Galleria Nazionale*).

CAPITOLO XV

PITTURA MODERNA — DA TURNER A WATTS

IL solo genere di paesaggio veramente preferito nel XVIII secolo fu quello, per così dire, topografico. Vedute di case e di parchi furono prodotte in gran numero e riempirono allora le case di campagna. Questa forma d'arte ebbe a capo un pittore assai capace, le cui opere dimostrano che in condizioni più favorevoli

egli avrebbe potuto conquistare un posto degno di nota nella nostra scuola. Questi fu Giovanni Wootton, scolaro di Jan Wyck che si dice nato nel 1668 e che morì nel 1765. Dipinse animali, specialmente cavalli da corsa, e paesaggi topografici in uno stile che ricordava Gaspard Poussin ed i suoi seguaci. I migliori lavori di Wootton sono perfetti, e tra questi una serie nell'atrio a



FIG. 380.
CHAPEL FIELDS, NORWICH. (CROME).
(*Galleria Nazionale*).

Althorp. Molti altri valenti disegnatrici di cose esatte fiorirono durante il secolo, e i più soddisfacenti furono forse quelli della famiglia Malton, che arricchirono le prospettive architettoniche di qualità pittoriche con non lieve successo. Ma la pittura di paesaggio, nel senso veramente ortodosso della parola, fu interamente trascurata. Wilson riuscì a farsi una rendita da maestro muratore, mercanteggiando i suoi dipinti come se fossero stringhe da scarpe; mentre Gainsborough non vendette quasi mai paesaggi, sebbene ne coprisse ogni parete della sua casa e i clienti vi passassero davanti ogni giorno per giungere al seggio-

lone di posa. Ad un tratto però sorse una moda che venne alla riscossa dei pittori di paesaggio; e fu l'uso, sempre persistente di poi, d'includere le lezioni di disegno nel curriculum di una educazione raffinata. La nostra scuola di acquarellisti derivò interamente da questa abitudine; e non pochi dei nostri pittori a olio le dovettero anch'essi il loro primo slancio; e tra questi ultimi, uno dei meglio dotati.

La seconda generazione dei paesisti inglesi, generazione che corrispondeva a quella di Raeburn, Hoppner e Lawrence, fra i ritrattisti, cominciò alla fine del terzo quarto del XVIII secolo con la nascita di tre uomini di genio. Il primo a comparire fu Giovanni Crome, comunemente detto Crome il vecchio, che nacque a Norwich nel 1769. Egli cominciò la sua vita come pittore di carrozze, ma presto



FIG. 381.
LA QUERCIA DI PORINGLAND. (CROME).
(Rev. C. J. Steward).



FIG. 382. — CLAPHAM COMMON. (TURNER).
(Galleria Nazionale).



FIG. 383.
GIARDINO DELLE ESPERIDI. (TURNER).
(Galleria Nazionale).

abbandonò il mestiere per diventare maestro di disegno e paesista. Morì a Norwich nel 1821. La sua opera ha tre inapprezzabili particolarità: è basata su eccellenti modelli; è rinfrescata e purificata da una continua comunione con la natura; è ispirata da emozioni e affetti sinceri e personali. L'influenza di Hobbema e di altri olandesi del XVII secolo è ovvia in lui come quella di Wilson e di Gainsborough;

ma la natura palpita in tutto quanto egli ha fatto, e le sue pitture posseggono una grande individualità. Fu vario come paesista, e taluni dei suoi lavori sono trattati con robustezza e con larghezza quanto quelli di Filippo de Koninck; altri invece hanno ciò che Ruskin chiamò il *frascheggiare* (niggling) di Hobbema spinto all'esagerazione. Egli è abbastanza bene rappresentato nelle nostre collezioni nazionali. *Le cave di lavagna*, *Mousehold Heath*, nella Galleria Nazionale; un altro *Mousehold Heath* nel Museo Victoria and Albert ed un *Paesaggio* nella Galleria Tate, mostrano i diversi lati della sua arte. Un'altra bella pittura è *La quercia di Poringland* (fig. 381) nella raccolta del rev. C. J. Steward; e uno splendido *Chiaro di luna* fu prestato all'esposizione franco-britannica dal signor Darrell Brown. Crome fu il fondatore della

scuola di pittura di Norwich, che dovrà tra poco essere ricordata più estesamente.

Sei anni più tardi di Crome, nacque Giuseppe Mallord Guglielmo Turner, figlio di un barbiere, nel Maiden Lane a Covent Garden. La sua nascita avvenne il 23 d'aprile, nel giorno di S. Giorgio, fatto del quale Ruskin particolarmente si compiaceva. La



FIG. 384. — SPITHEAD. (TURNER).
(Galleria Nazionale).

sua infanzia trascorse fra diversi impieghi domestici connessi più o meno strettamente con l'arte, e nel 1789 egli entrò come studente nella Reale Accademia, della quale dieci anni dopo divenne socio e nel 1802 membro effettivo. Viaggiò in gran parte dell'Europa occidentale, durante la sua carriera; dipinse all'acquarello e all'olio; fece acqueforti e incisioni a mezza tinta; condusse insomma una vita

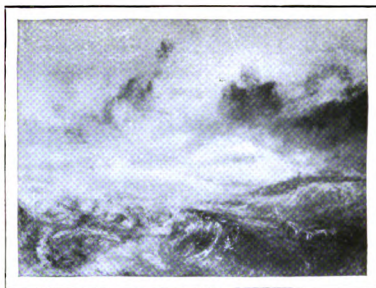


FIG. 385. — TEMPESTA. (TURNER).
(Galleria Tate).



FIG. 386. — « SOL DI VENEZIA ». (TURNER).
(Galleria Nazionale).

immaginosa eppure oggettiva forma di attività estetica, che col tempo essa divenne il suo solo veicolo di espressione, anzi praticamente il suo solo anello di connessione con il mondo. La sua carriera è stata non illogicamente divisa in tre periodi: uno di lavoro letterale, quasi topografico, basato sulla natura; uno di esperimento sugli stili di altri artisti; ed uno di libera espressione personale, che

vigorosa e versatile più di ogni altro pittore inglese, e morì ricco.

L'opera di Turner ebbe proporzioni tali che difficilmente si possono concentrare in un manuale; ed egli lasciò dietro a sé una massa di lavoro maggiore di quella di ogni altro artista, precedente o posteriore; giacchè tutto quanto egli faceva era di sua mano, senza aiuto e quasi in segretezza. Così intera era la sua devozione alla propria



FIG. 387. — LA GIUDECCA. (TURNER).
(Victoria and Albert Museum).

finì però in pochi anni di caos attraverso i quali splendidi bagliori della immaginazione si proiettavano di quando in quando come lampi attraverso una nuvola.



FIG. 388. — LA FATTORIA NELLA VALLE (CONSTABLE). (Galleria Nazionale).

Tutti questi periodi, ma specialmente i due ultimi, possono essere ben studiati nella collezione da lui lasciata alla nazione, la quale si compone di circa un centinaio di pitture a olio finite e di molte altre in vari stadi di preparazione. Tra queste ultime sono gli splendidi paesaggi fantastici, eseguiti fino al punto a cui poteva

giungere il lavoro del mestichino, i quali sono attualmente appesi nella Galleria Tate. Oltre i lavori ad olio, il suo lascito arricchì la nazione di circa diciannove mila disegni, che variano da acquerelli nei quali tutte le risorse di quel medium sono messe in giuoco, fino ai più leggeri e più rapidi schizzi.

Da una tal massa di lavoro è difficile scegliere pochi esemplari come rappresentanti dell'insieme; ma potremo considerare abbastanza bene come tali: *Il castello di Kilgarran* (lord Armstrong); *Il castello di Conway* (duca di Westminster); *Pescatori sulle sponde del Lee* (lord Iveagh); *I ponti di Walton* (lady Wantage); *Traversata del ruscello* (Galleria Nazionale); *Spithhead, ciurma d'un battello che recupera l'ancora* (id., fig. 384); *Mercurio ed Erse* (lord Swaythling); *Mattinata di brina* (Galleria Nazionale); *Il diluvio* (signor Darell Brown); *Razzi e luci azzurre* (collezione Yerkes); *Esequie di Wilkie* (Galleria Nazionale); *Il Temerario in battaglia* (id.); *Ulisse che deride Polifemo* (id., fig. 379); *Sole di Venezia* (id., fig. 386); *Pioggia, vapore e velocità*; *La grande ferrovia dell'Ovest* (id.). Dovremo ancora parlare di Turner in altri paragrafi.

Giovanni Constable che con Crome e Turner completa il nostro



FIG. 389. — ABBOZZO PEL CAVALLO AL SALTO. (CONSTABLE).
(Victoria and Albert Museum).



FIG. 390. — CASA RURALE IN CORNFIELD.
(CONSTABLE).
(Victoria and Albert Museum).

triumvirato, nacque a East Bergholt, nel Suffolk, nel 1776. Suo padre era mugnaio; e Constable stesso cominciò la vita nel medesimo mestiere; ma presto lo lasciò ed all'età relativamente avanzata di ventiquattro anni, divenne studente dell'Accademia Reale. Nel 1816 egli prese una moglie con « speranze » che poi divennero realtà. Divenne A. R. A. (assistente della Reale Accademia) nel 1819 e R. A. (membro della Reale Accademia) nel 1829 e morì nel 1837.



FIG. 391. — ABBOZZO PEL CARRO DI Fieno. (CONSTABLE).
(Victoria and Albert Museum).

Il carattere personale di Constable, nella storia della moderna pittura, ha forse maggior valore di qualsiasi altra forza individuale; esso rivela una combinazione d'elementi rara, eppur necessaria al tempo nel quale egli viveva, perchè in lui l'istintivo, irreprensibile, e pure non del tutto conscio desiderio dell'espressione estetica si univa ad un intenso amore per le forme semplici della natura, che gli erano famigliari, e ad una volontà ferrea, sicura di sè, che lo rese impopolare come uomo, ma lo salvò dal disastro come artista. « Egli amava ogni tronco, ogni palo, ogni viottolo nel villaggio », ma non poteva dipingere senza esercitare le più fini facoltà di selezione che un paesista abbia mai avuto; e non ebbe mai la

minima tentazione di inchinarsi a idoli che non fossero i suoi. « Io immagino me stesso — diceva — in atto di conficcare un chiodo. L'ho conficcato per un poco e col perseverare posso mandarlo fino in fondo; ma mettendomi a batterne un altro, anche se mi ci diverto, so di non progredire; e intanto il mio chiodo particolare sta fermo ». La sua carriera non fu avventurosa; egli vendette un certo numero dei suoi paesaggi; dipinse alcuni ritratti; ebbe un certo numero di clienti capaci di capirlo; e questi non soltanto lo misero in grado di aumentare la rendita propria e la modesta fortuna della moglie, ma lo incoraggiarono anche con la loro simpatia. Uno di questi, il reverendo Giovanni Fisher, arcidiacono di Salisbury, può veramente chiamarsi il primo tra



FIG. 392. — LA VALLATA DEL YARE. (STARK).
(Galleria Nazionale).



FIG. 393.
PAESAGGIO CON MOLINO A VENTO. (STARK).
(Mrs. Joseph).

coloro che lo apprezzarono. Forse il più soddisfacente avvenimento della sua vita, fu l'ammirazione suscitata da certe sue pitture esposte al *Salon* francese nel 1824 e a Lille nel 1825; ed a queste opportunità di vedere le sue opere si è fatto risalire in buona parte, non senza ragione, il carattere del moderno paesaggio francese.

L'arte di Constable è stata sempre soggetto di violenta e perfino acre discussione. Qualcuno gli ha lanciato l'assurda accusa di essere troppo letterale e imitativo. Una pittura come *Il campo di grano* nella Galleria Nazionale, con la sua maravigliosa combinazione di verità oggettiva e di unità estetica, richiede un più fine intuito di selezione — per cogliere ciò che è importante e tralasciare

ciò che non lo è — e di disegno, tanto nell'insieme come nei particolari — che nessun altro esplicò su linee più idealistiche.

L'asserzione messa pure innanzi, che non sapesse disegnare, era ugualmente assurda. Il far risaltare la forma in ogni suo particolare non costituiva lo scopo delle sue pitture; mentre poi, quanto alla forma, nel suo complesso, esse sono maravigliosamente vere e rendono il contorno, il rilievo e l'estensione del terreno e di ciò che vi sta sopra, con infallibile fedeltà. Anche nel genere del disegno più minuto, Constable fu un maestro; e questo



FIG. 304. — GREENWICH. (VINCENT).
(Sir Cuthbert Quilter, Bart.).

sanno tutti coloro a cui sono familiari i suoi studi a lapis e i suoi pochi ritratti. In conclusione, egli fu un grandissimo artista anche quando si staccò da ciò che era la sua naturale tendenza, mentre, come figura, nella visione del XIX secolo, egli emerge come il più grande liberatore, inventore e creatore tra gli altri tutti.

Constable come Turner, ma al contrario di molti dei migliori

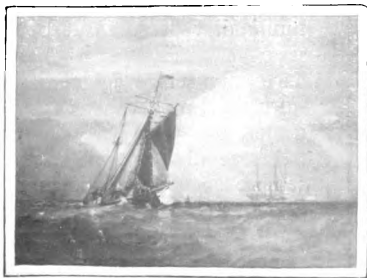


FIG. 395. — NAVIGAZIONE
ALLA BOCCA DEL TAMIGI, (COTMAN).
(Victoria and Albert Museum)

pittori inglesi, è ben rappresentato nelle nostre collezioni pubbliche. La Galleria Nazionale ha tre belle pitture della sua maturità: il *Cornfield* (campo di grano), l'*Hay Wain* (carro di fieno), e il *Valley Farm* (fattoria nella vallata) (fig. 388), oltre a una quantità di opere meno importanti. La « Diploma Gallery » a Burlington House possiede il *Jumping horse* (cavallo che salta), del quale uno splendido abbozzo eseguito con il mestichino si

trova nel Museo di South Kensington (fig. 389), insieme con un altro, ugualmente bello, del *Hay Wain* (carro di fieno) (fig. 391).

Oltre questi il « Victoria and Albert Museum » ha una raccolta di circa 500 pitture e abbozzi ad olio, all'acquarello, in bianco e nero, quasi tutti lasciati dalla figlia del pittore signorina Isabella Constable.

Con la fioritura di Turner e Constable la corrente di succo vitale che aveva cominciato a fluire nei rami dell'arte inglese nella quarta e quinta decade del XVIII secolo, perdette la sua vigoria; e la pittura per qualche tempo divenne una specie di formula, esprimente frivole emozioni e richiamante anche più frivole ammirazioni. Vi fu-

rono certamente eccezioni anche al di fuori di quelle offerteci da Turner e da Constable; ma in via generale lo spirito della pittura inglese tra la pace del 1815 e l'esposizione del 1851, fu spiccatamente campanilistico.

Le principali eccezioni a questa regola generale furono rappresentate dalla scuola di Norwich, dalla scuola degli acquarellisti, e da un singolo artista.

La scuola di Norwich offre il migliore esempio che possa trovarsi fino agli anni più recenti nell'arte inglese, di una corporazione di uomini disposti a lavorare seguendo un comune programma e la tradizione di un comune maestro. A tale sistema il carattere inglese non si adatta volentieri, essendo ad un tempo troppo individualistico — ogni inglese è un'isola — e troppo frettoloso di giungere al risultato. L'effetto di quest'ultima caratteristica è che gli artisti nostri diedero meno solide basi al loro « mestiere » che i loro rivali del continente e furono quindi meno capaci ed insieme meno suscettibili d'inse-



FIG. 396. — CASTELLO DELLA DUCHESSA DI BERRY. (BONINGTON).
(Mrs. Joseph).



FIG. 397. — LA SCUDERIA. (MORLAND).
(Victoria and Albert Museum).

gnamento. Ma negli ultimi venti anni avvenne un cambiamento ed abbiamo imparato dall'esempio dei francesi; cosicchè i nostri



FIG. 398. — BESTIAME DI ALDERNEY. (WARD).
(Galleria Tate).

pittori hanno mostrato una nuova tendenza a dividersi in gruppi intorno ad una figura centrale, diventando assai migliori lavoratori. La scuola di Norwich si distingueva per una comunione di pratica anzichè per qualche cosa a cui si potesse veramente dare il nome di principio. Era una scuola esclusivamente di paesisti che pigliavano per soggetto la natura alla quale erano maggiormente abituati, dipingendo con semplicità e solidità, componendo con cura e con qualche artificiosità, senza dimenticar mai che la pittura da eseguirsi doveva essere incorniciata e appesa in una casa inglese della classe media. I più importanti tra essi, dopo lo stesso « Crome il vecchio », furono: i Ladbroke, cioè il padre Roberto (1770-1842) e i due figli, Enrico (1800-1870) e Giovanni Bernay (1803-1879); Giovanni Bernay Crome, detto « Crome il giovane » (1793-1842), i cui migliori lavori sono assai superiori a quanto, stando alla sua riputazione, avremmo potuto credere; Giacomo Stark (1794-1859); Giuseppe Stannard (1797-1830); Giorgio Vincent (1796?-1830); ed un artista di vero genio, Giovanni Sell Cotman (1782?-1842). Pochi dei migliori lavori di questi artisti sono entrati nelle nostre Gallerie pubbliche. Stark soltanto, è rappresentato nella Galleria Nazionale da una pittura (fig. 392), che lo mostra quasi nel suo miglior

pittori hanno mostrato una nuova tendenza a dividersi in gruppi intorno ad una figura centrale, diventando assai migliori lavoratori. La scuola di Norwich si distingueva per una comunione di pratica anzichè per qualche cosa a cui si potesse veramente dare il nome di principio. Era una scuola esclusivamente di paesisti che pigliavano per soggetto la natura alla quale erano maggiormente abituati, di-



FIG. 399. — IN ATTESA. (LANDSEER).
(Victoria and Albert Museum).

periodo. La più bella opera di Giorgio Vincent è il famoso *Ospedale di Greenwich veduto dal Tamigi* (fig. 394), che egli dipinse più d'una volta. Quanto a Cotman, le sue pitture a olio presentano grandi difficoltà al conoscitore, perchè le sue opere — o quelle che gli sono attribuite — variano moltissimo nello stile e nella maniera ed offrono un campo di ricerche allo studioso scientifico di pittura. I suoi acquarelli e disegni in bianco e nero sono più omogenei; e gli ultimi specialmente mostrano una immaginazione pittorica sviluppata al più alto grado. A me non sembra cosa troppo ardita l'affermare che disegni come *Turning the Sod* (il dissodamento della terra) (fig. 510), e il *Centauro* (fig. 511), nel gabinetto delle stampe nel Museo Britannico, rivelano anche maggiore immaginazione e più fine unità estetica che il *Liber Studiorum* di Turner. Cotman fu anche un valente acquafortista e disegnatore di motivi architettonici; ma sebbene la sua riputazione abbia recentemente preso un notevole slancio, il suo nome è ancora al di sotto del posto che dovrebbe occupare nella moderna storia dell'arte.



FIG. 401. — CROCISSIONE. (ETTY).
(Sig. F. Sidney).



FIG. 400. — GUERRA. (LANDSEER).
(Victoria and Albert Museum).

Una ristretta categoria di pittori che non sono compresi in alcuno dei gruppi di cui si è parlato, deve ora essere ricordata; ed è quella dei pittori di animali, che non possono essere classificati con altri giacchè ebbero una origine affatto distinta. La predilezione degli inglesi per tutto ciò

che si fa all'aria aperta, condusse alla formazione di pittori che si dedicarono ad illustrare i cosiddetti *sports*, a dipingere cani



FIG. 402. — BAGNANTE. (ETTY).
(Galleria Tate).

Enrico Morland, morto nel 1789, non fu un cattivo pittore; una piccola pittura attribuitagli, nella Galleria di Glasgow (*Il venditore di ostriche*), rivela qualche talento; suo padre, Enrico Roberto Morland (1730?-1797) fu davvero un buon pittore, mentre la madre Maria ebbe, se non altro, il merito d'essere ammessa ad esporre nella *Royal Academy*. Giorgio poi, relativamente al padre, rappresentò un progresso come artista e come cittadino, benchè in quest'ultima qualifica lasciasse anch'egli molto da desiderare. Ma Enrico Morland prostituì il suo ingegno in lavori indecorosi, mentre il figlio resistette a tale tentazione anche quando le sue condizioni volsero al peggio; il che pur troppo gli accadde per la maggior parte della sua carriera. La sua scioperataggine fu probabilmente meno grave di quello che si è creduto, ma egli spendeva sempre più di quello che aveva e così non era mai libero dall'in-

da volpi, cavalli da corsa e via di seguito; e di quando in quando tra questi uno ne sorgeva, di talento maggiore degli altri e capace di guadagnarsi il diritto di essere considerato come vero artista. Wootton, per esempio, già ricordato come paesista (cfr. p. 222), fu uno di questi; un altro fu l'eccellente Giorgio Stubbs (1724-1806), che dipinse il proprio cavallo con straordinaria abilità e solidità; un terzo fu il grande Giorgio Morland (1763-1805), che diventò un simpatico artista ed uno dei più provetti pittori dei nostri tempi. L'educazione di Morland fu essenzialmente artistica; suo nonno, Giorgio



FIG. 403. — IL RIFIUTO. (WILKIE).
(Victoria and Albert Museum).

cubo dei suoi creditori e di quelli che sapevano come trar profitto dalle sue difficoltà. Dipinse molte pitture, giacchè aveva una straordinaria facilità d'invenzione e di esecuzione; e la sua opera, dal lato tecnico raramente superata, mostra che egli era dotato di uno straordinario sentimento per la bellezza e per l'unità artistica. E' difficile dire se egli emergesse più come pittore di genere, o come pittore di animali. Capolavori della prima categoria sono: la serie *Lavinia*, *La visita al bimbo a balia*, *Black Monday* (lunedì di Pasqua); e della seconda: *l'Interno di una scuderia* (Galleria Nazionale) ed *Una scuderia* (fig. 397, Victoria and Albert Museum).

Il cognato di Morland, Giacomo Ward (1769-1859) era un fine artista dello stesso genere, sebbene avesse uno stile affatto diverso. La sua maniera è personale in grado estremo e diventa accettabile soltanto nelle più grandi pitture. *Harlech Castle* nella Collezione Nazionale, due enormi pitture su tela nella Galleria Tate, *Il toro di Alderney con vacca e vitello, in un paesaggio* (fig. 398), *Gordale Scar nel Yorkshire* e *Il castello di S. Donato con tori combattenti*, nel « Victoria and Albert Museum », ce ne offrono i migliori esempi. A Giacomo Ward spetta il me-



FIG. 405.
VILLINO IN HYDE PARK. (NASMYTH).
(Galleria Tate).



FIG. 404. — IL SONETTO. (MULREADY).
(Victoria and Albert Museum).

rito — qualunque esso sia — di avere influenzato i primi passi nella pittura d'animali di sir Edwin Landseer (1802-1873), il quale fu per molti anni il pittore favorito di quegli inglesi che erano amatori di quadri, ma ignoranti d'arte. La sua umanizzazione degli animali li attraeva, la sua frivolezza non li offendeva; mentre

essi poi erano incapaci di misurare la povertà del suo colore, il vuoto della sua facilità. Così durante la sua vita, egli godette una popolarità raggiunta da pochi. Le sue migliori pitture, forse, sono ancora in raccolte private, come per esempio *La morte della lontra*. Ma egli è più che sufficientemente rappresentato nella Galleria Nazionale e nel Victoria and Albert Museum (fig. 399, 400).

I primi anni del XIX secolo videro l'attività di un numero straordinario di pittori dotati di un talento più o meno simpatico, e di perfetta sincerità come: Davide Wilkie (1785-1841), Patrick Nasmyth (1786-1831), Guglielmo Dyce (1806-1864) e Giovanni Phillip (1817-1867); l'irlandese Guglielmo Mulready (1786-1863), gli anglo-americani Carlo Roberto Leslie (1794-1859) e Gilberto Stuart Newton (1795-1835) e gli inglesi Augusto Wall Callcott (1779-1844), Guglielmo Etty (1787-1849) e Giorgio Lance (1802-1864).

Etty, in un certo senso, si può chiamare il più sfortunato degli artisti, giacchè fu da natura dotato di due contrastanti attitudini: l'una per lo studio del nudo umano di per sè stesso, l'altra per quella, diciamo così, domesticità, che implica l'amore per ciò che ne circonda, per i luoghi dai quali abbiamo avuto origine; e in lui le due tendenze ebbero l'una sull'altra il peggiore effetto. Se Etty nella prima gioventù si fosse trasferito dove il suo particolare ingegno avesse potuto svilupparsi pienamente ed essere cordialmente accolto, sarebbe diventato forse un capo-scuola; ma allo stato delle cose, egli passò la vita nell'ombra, vide sè stesso e la sua opera disconosciuti, e fu quasi dimenticato alla sua morte. Le sue pitture sono estremamente disuguali tra loro, per-



FIG. 406. — LA BISBETICA DOMATA. (LESLIE).
(Victoria and Albert Museum).



FIG. 407. — LO ZIO TOBIA
E LA VEDOVA WADMAN. (LESLIE).
(Galleria Nazionale).

chè in esse, da una gessosa, fredda, insignificante anche, combinazione di colori chiassosi, arriviamo fino a riproduzioni dell'umana bellezza nelle quali la realtà e lo stile si fondono in modo singolarmente felice. Tiziano, Rubens, Rembrandt, crearono magnifiche convenzionalità per la carne; Etty nei suoi migliori momenti ci rappresenta la cosa stessa, vera, splendente, palpitante. Egli è abbastanza ben rappresentato nelle nostre collezioni pubbliche: *La Gioventù alla prua* ed *il Piacere al timone* nella Galleria Nazionale, *La bagnante* (fig. 402) nella Galleria Tate, *Cupido e Psiche* al South Kensington, *Il temporale*, nella Galleria di Manchester, ed una serie di soggetti eroici nella Galleria Nazionale di Edimburgo, sono tra le opere sue migliori. Ma i migliori esemplari che io conosco in possesso di qualsiasi corporazione pubblica sono un triplice studio di nudo nel Museo di New York e una pittura che è quasi una copia di una Venere di Tiziano nella Accademia Reale di Scozia.

Altri uomini d'ingegno ebbero successo infinitamente maggiore in un senso più mondano. Wilkie fu un vero figlio della fortuna per tutta la sua vita. La sua prima disgrazia fu la perdita della salute che lo condusse poi alla morte. Le sue migliori opere mostrano una rara facoltà di compiere lavori di vera sebbene modesta originalità sull'esempio di scuole straniere o di altre epoche. Le migliori sue pitture accessibili al pubblico sono: *Il violinista cieco* e *La fiera del villaggio*, nella Galleria Nazionale, lo schizzo per *La mosca cieca* (Blind man's buff) nella Galleria Tate, *Ragazzi che scavano in cerca di topi* nella Diploma Gallery, Burlington House, e *Il rifiuto* (fig. 403) al South Kensington; ma il quadro non finito, anzi appena cominciato, *Knox che impartisce il Sa-*



FIG. 408. — LES FEMMES SAVANTES.
(LESLIE).
(Victoria and Albert Museum).



FIG. 409. — FRUTTA. (LANCE).
(Galleria Nazionale).



FIG. 410. — IL LETTORE. (T. S. GOOD).
(Galleria Tate).

cramento a Calder House, nella Galleria Nazionale di Scozia, ha una grande attrattiva, più promettente forse di quello che la pittura finita avrebbe dato. Una *Bathsheba* posseduta dal signor Naylor di Leighton Hall, Welshpool, è forse il migliore dei suoi sforzi al di fuori del suo campo speciale. *La lettura di un testamento*, a Monaco, è stata interamente distrutta da una ridipintura.

I paesaggi di Patrick Nasmyth, in un senso basati sulle pitture di Hobbema, sono stati sempre popolari presso coloro che prediligono una minuziosa finitezza; e ne esistono diversi buoni esemplari nella Galleria

Nazionale e nella Galleria Tate (fig. 405).

Guglielmo Dyce si è acquistato fama con le sue pitture murali nella « King's Robing Room » (camera di vestizione del re) a Westminster, le quali sono davvero molto belle, considerate le condizioni del tempo.

Giovanni Phillip era nato ad Aberdeen; aveva ricevuto la sua educazione artistica nella Accademia Reale e cominciò la sua carriera dipingendo scene di umile vita scozzese. Nel 1846 andò in Spagna, fu subito suggestionato da Velasquez e cominciò una numerosa serie di illustrazioni della vita spagnuola, dipingendo spesso con grande vivacità, con larghezza e con un bel colorito che gli valse il soprannome di « Phillip of Spain » (Filippo di Spagna). La sua migliore pittura è probabilmente: *La sveglia spagnuola* o *La gloria*, nella Galleria di Edimburgo. Un altro pittore della vita spa-



FIG. 411.
BYRON. (PHILLIPS).
(Da una stampa).

gnuola che, a volte, ha prodotto davvero buon lavoro, fu Hurlstone (1800-1869), del quale esiste una eccellente pittura nella Galleria Tate, ricca d'impasto, degna d'un vero colorista.

Guglielmo Mulready nacque a Ennis presso Clare nel 1786, ma venne a Londra ancora fanciullo ed entrò nelle scuole dell'Accademia nel 1800. Diventò A. R. A. (assistente della

Accademia Reale) e R. A. (membro della Accademia Reale) nell'intervallo tra le esposizioni del 1815 e 1816. Fu un lavoratore assai lento ed estremamente accurato, cosicchè le sue pitture sono poche, al di fuori del Victoria and Albert Museum che ne possiede non meno di trentatré. Le due migliori, forse, sono: *Il sonetto* (fig. 404) e *La veste nuziale*. La sua arte è guastata dal colorito troppo caldo e brillante.

Più piacevole nel complesso è l'arte gentile, quasi femminile, di C. R. Leslie, che sarebbe stato un pittore gradevole anche oggi, se non avesse avuto l'abitudine di imporsi l'obbligo d'un testo letterario. I suoi soggetti sono quasi tutti tolti da Shakespeare, da Molière, da Cervantes, da Sterne, da Le Sage ecc. (v. fig. 406,

407, 408), le visioni dei quali di rado concordano perfettamente con quelle dell'arte pittorica. Leslie, come Mulready, è anche troppo rappresentato al South Kensington, dove hanno trovato posto ventidue delle sue pitture.

Gilberto Stuart Newton ebbe mente superiore, ma questa si indebolì di buon'ora e le sue opere sono scarse. Il suo *Abe-lardo* è nella Diploma Gallery; *Yorick e la Grisette* nella Galleria Tate; *Il capitano Macheath* in possesso di lord Lansdowne.

Alla stessa classe di questi due appartiene Augusto Leopoldo



FIG. 412. — HASTINGS. (CHALON).
(Victoria and Albert Museum).



FIG. 413. — AUTORITRATTO. (JACKSON).
(Victoria and Albert Museum).

Egg, le opere del quale però rivelano un genere di abilità che non ha effetto in pittura. Ben disegnate e intelligentemente disposte, non hanno nè veste, nè motivo pittorico. Lo stesso presso a poco può dirsi di Guglielmo Collins, nei lavori del quale il paesaggio ha tanta parte quanto l'episodio. Egli era miglior colorista di taluni altri, ma fu poi superato dal pittore di natura morta Giorgio Lance, del quale diverse pitture sono nelle nostre Gallerie londinesi (figura 409).



FIG. 414. — STATUA
DEL COLLEONI A VENEZIA. (J. HOLLAND).
(Mrs. Joseph).

Calcott, al quale fu dato scioccamente il soprannome di « Claude inglese », nacque nel 1779 e, come Hoppner, sotto il quale studiò più tardi, cominciò la sua vita come corista da chiesa. I suoi paesi, migliori

nel più dei casi, che le sue pitture a soggetto, rivelano lo studio di Cuyp quanto quello di Claude. Egli non è ben rappresentato nelle collezioni nazionali: il suo capolavoro è probabilmente *La foce del Tyne* nella collezione di lord Ridley.

Paolo Falconer Poole, nativo di Bristol, non ebbe una vera educazione artistica, ma ottenne di buon'ora un certo successo e per diversi anni fu il principale pittore di soggetti fantastici dopo Watts. E' rappresentato tanto nella Galleria Tate come al South Kensington.



FIG. 415. — CALISTO. (ROTHWELL).
(Galleria Nazionale, Dublino).

Contemporanei a questi artisti furono diversi ritrattisti dei quali è pressochè inutile far cenno. Per qualche cagione non facile a rintracciare, il trattamento pittorico del ritratto scomparve quasi del tutto fra la morte di Lawrence e l'improvviso volgersi di Millais verso questa forma d'arte. Praticamente la sola eccezione all'atonìa generale ci è data da Watts, il quale seppe unire larghezza di

stile e vera immaginazione pittorica alle esigenze più obbiettive del ritratto. Millais credette necessario di scusarsi quando si dedicò alla pittura dei ritratti, tanto era basso il concetto nel quale questa forma d'arte era tenuta; ed anche Watts, che pure riuscì a darle così notevole dignità, fece del suo meglio per evitarla nella prima metà della sua vita.

Giorgio Federico Watts (1817-1904) proveniva dal paese di Galles e nell'arte come nell'indole rivelò diversi caratteri celtici. Lavorò per breve tempo nelle scuole dell'Accademia e frequentò lo studio di Guglielmo Behnes lo scultore; ma egli diceva che il suo vero maestro era Fidia e la sua vera scuola i marmi del Partenone. Egli aveva un vero culto per l'amicizia, e di famiglie amiche dipingeva volentieri una generazione dopo l'altra; per una di queste la serie fu di sei generazioni! Al concorso di Westminster Hall nel 1847 mandò una pittura, *La prima vittoria navale degli Inglesi*, che vinse un premio di 500 lire sterline, fu comprata dal Governo ed ora è appesa in una delle sale della Camera dei Lords. Un affresco dipinto nel medesimo edificio è scomparso, ma un altro, nella gran sala al Lincoln's Inn, dipinto sopra una parete meglio intonacata, ha avuto miglior fortuna e può senz'altro esser detta la più bella pittura murale che esista in questo paese. Verso la stessa epoca egli cominciò una serie di lavori allegorici che forse serviranno



FIG. 416. — RUSSELL GURNEY. (WATTS).
(Galleria Nazionale).



FIG. 417. — SPERANZA. (WATTS).
(Galleria Tate).

meglio a farlo ricordare perchè hanno, tra le allegorie, il merito eccezionale di essere facilmente comprensibili e insieme artisticamente belle. Pochi anni più tardi fu cominciata l'altra sua serie, quella dei ritratti d'uomini celebri. Questi sono tra loro disuguali, ma comprendono alcune delle più belle teste dipinte da qualsiasi maestro moderno. *Lord Stratford de Redclyffe* (Galleria Nazionale dei ritratti), *Russell Gurney* (fig. 416), *Gualtiero Crane* (fig. 451) e *Guglielmo Morris* (Galleria Nazionale dei ritratti), possono collocarsi tra i migliori. Parte del suo tempo fu anche dato alla scultura, nella quale avrebbe potuto diventare eccellente se avesse concentrato le sue facoltà in questa forma d'arte. (V. Cap. XX). Watts morì nella « Little Holland House » a Kensington, nel 1904. La nazione è ricca di suoi dipinti, dei quali durante la sua vita molti donò alle Gallerie provinciali; di questi il migliore è forse *La Fata Morgana*, a Leicester. Una delle sue migliori pitture, *Il Tempo, la Morte e il Giudizio*, è appesa nella cattedrale di San Paolo. Alla Galleria Nazionale dei ritratti diede una serie di trentun ritratti di persone celebri e ventitrè lavori donò alla Galleria Tate. Il Club Cosmopolita, società stabilita per molti anni nella Charles Street in Mayfair là dove egli ebbe un tempo il suo studio, arricchì inoltre la Galleria Tate di uno dei suoi lavori decorativi di maggior effetto: la grande tela che rappresenta la storia di Nastagio degli Onesti, tolta dal Decamerone. Una estesa collezione delle sue opere è aperta al pubblico nella sua casa, Limmerslease, presso Compton, nel Surrey.

Per la Bibliografia v. la fine del Cap. XVI.





FIG. 418. — SIGNORINA ALEXANDER. (WHISTLER).
(*Sig. Alexander*).



FIG. 419. — HEARTS ARE TRUMPS (VINCONO I CUORI). (SIR JOHN MILLAIS, BART.).
(Signora J. H. Secker).

CAPITOLO XVI

LA PITTURA DALLA RIVOLTA PRERAFAELLITA AI GIORNI NOSTRI

GIUNTA con Watts al suo punto culminante, la storia dell'arte nelle Isole Britanniche antecedente dello scoppio di quei movimenti che la modificarono così profondamente durante la seconda metà dello scorso secolo, finì. Watts visse, a dir vero, fino ai tre primi anni del secolo XX, ma la sua arte fu singolarmente omogenea; e, in tutti i suoi alti e bassi, non risentì quasi affatto l'influenza dei vari generi di modernismo che, sotto forma di risvegli o di nuovi tentativi, si cozzarono intorno a lui.

Nel 1848 sette giovani si unirono in una società alla quale dettero il nome di *Pre-Raphaelite Brotherhood* (confraternita pre-rafaellita. Essi furono: Dante Gabriele Rossetti, Guglielmo Holman Hunt, Giovanni Everett Millais, Giacomo Collinson e Federico

Giorgio Stephens pittori, Tommaso Woolner scultore e Guglielmo Michele Rossetti scrittore. Il loro scopo era di combattere le vuote convenzionalità che avevano a poco a poco sopraffatta l'arte inglese, e di sostituire ad esse concetti corrispondenti alla realtà, anche se primitivi, e lo studio sincero della natura spinto fino ai più minuti particolari. Il movimento al suo inizio fu messo in ridicolo e accolto con violenta disapprovazione; ma esso ebbe un formidabile difensore nella persona di Giovanni Ruskin, la cui eloquenza valse a poco a poco a far rispettare i nuovi principii. Questi furono dapprima spinti fino all'esagerazione, ma vennero mitigati con il tempo e l'effetto finale del movimento fu assolutamente benefico alla pittura inglese.

Gabriele Rossetti, che ne era la mente regolatrice, aveva forse subito, più di quanto ora si possa determinare, le influenze del suo amico Ford Madox Brown, nell'opera del quale si può quasi trovare un presentimento dei principii direttivi della P. R. B. (confraternita prerafaellita).

Brown (1821-1893) ebbe la sua educazione come artista a Bruges, Ghent e Anversa e non si stabilì in Inghilterra che nel 1847. Prese

parte ai concorsi nella Westminster Hall (1845-1848) e fu incaricato trent'anni più tardi di eseguire una serie di venti pitture murali nella « Town Hall » di Manchester, che rimasero la sua opera capitale. Egli è rappresentato da due importanti pitture nella Galleria Tate: *Cristo che lava i piedi a San Pietro* e *Chaucer alla corte di Edoardo III*; e da una singolare pagina di ricercata perversità chiamata *Lavoro*, nella Galleria di Manchester. Due dei suoi migliori disegni sono: *Elia e il figlio della vedova* (fig. 420) (Victoria and Albert



FIG. 420.
ELIA E IL FIGLIO DELLA VEDOVA.
(MADOX BROWN).
(Victoria and Albert Museum).



FIG. 421. — SIGNORA MORRIS. (ROSSETTI).



FIG. 422. — LILITH. (ROSSETTI).

membro effettivo della P. R. B. e vi è qualche dubbio se fosse invitato o no a diventarlo; ma la sua influenza fu, tuttavia, estesa e profonda.

Gabriele Rossetti (1828-1882), il vero fondatore, la mente direttiva della P. R. B., fu in un certo senso scolaro di Madox Brown; ma egli dipinse il suo primo quadro *La giovinezza di Maria Vergine* con l'aiuto di Holman Hunt. Era stato per breve tempo studente della Accademia Reale, e non vi è dubbio alcuno che

FIG. 423.
REGINA CORDIUM. (ROSSETTI).

Museum), *Romeo e Giulietta* (collezione Leathart). Il talento di Madox Brown fu essenzialmente teutonico. Egli o non sentiva o era disposto a sprezzare certe condizioni artistiche alle quali obbediscono per istinto gli uomini di sangue latino e celtico; gonfiava il suo racconto pittorico fino a fargli perdere la vitalità; caricava le tinte del suo dramma fino a ridurlo ad una caricatura; spesso confondeva il gesto della passione con la smorfia; ma la sua arte rimase l'arte di un giovane durante tutta la sua vita. Egli non fu mai

alla sua arte avrebbe giovato una maggiore permanenza in quella scuola. Egli non vi era mai passato dallo studio « dell'antico » a quello « del vero »; e attraverso tutta la sua carriera fu ostacolato dalla sua conseguente inabilità a fare tutto quanto voleva con la tavolozza ed i pennelli. Malgrado ciò, riuscì ad acquistarsi una grande reputazione tra i suoi amici come pittore, tanto all'acquarello come ad olio. I suoi soggetti furono di regola piuttosto leggendarii, mistici e poetici che strettamente pittorici; e non è ingiusto il dire che le principali rivelazioni del suo talento come pittore si hanno

nei suoi acquarelli. Insieme a Burne-Jones, a Guglielmo Morris e ad altri, egli dipinse i muri della antica sala di discussione (Debatting Hall) dell'Oxford Union, ma le pitture sono ora quasi invisibili. Tra i suoi migliori lavori ad olio sono: *La per-*



FIG. 424.
CANTO D'AMORE. (SIR E. BURNE-JONES).
(Sig. James Ismay).



FIG. 425. — PROFONDITÀ DEL MARE. (SIR E. BURNE-JONES).
(Sig. R. H. Benson).

gola azzurra (The blue bower), *L'amata* (The beloved), e *Lady Lilith* (fig. 422) del 1864; *Il sogno di Dante*, ora nella Galleria di Liverpool, è un tentativo ambizioso, ma fallito, considerando che fu dipinto nel XIX secolo. Rossetti evitò la pubblicità mentre viveva e soltanto dopo la sua morte la sua arte divenne familiare ad un numero considerevole di persone. Due delle sue pitture: *Beata Beatrix* ed un lavoro giovanile: *Ecce ancilla Domini* (Ecco l'ancella del Signore) sono nella collezione nazionale di Millbank. La influenza perso-

nale di Rossetti sopra quelli con i quali venne in contatto fu enorme e su lui specialmente cade la responsabilità di quell'abbassamento nella tecnica pittorica avvenuto in Inghilterra più o meno simultaneamente con lo sforzo felicemente compiuto per alzare il livello in-

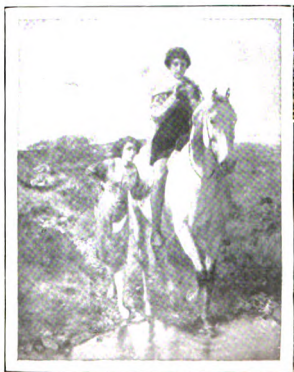


FIG. 426. — BURD ELLEN. (WINDUS).



FIG. 427.
L'ANNUNZIAZIONE. (G. A. STOREY).

tellettuale dell'arte. Tra i numerosi pittori che si possono chiamare suoi seguaci, pochi però mostrarono di comprendere veramente il valore espressivo del loro materiale.

Il più notevole fra i seguaci di Rossetti fu di gran lunga sir Edward Burne-Jones (1833-1898), d'origine celtica come Watts. Educato per la chiesa, fece, all'età di 22 anni, la conoscenza del Rossetti, dal quale fu indotto a lasciare il collegio Exeter di Oxford per avviarsi alla pittura. Egli eseguì un gran numero di disegni per vetri di finestre, collaborò con Rossetti e Morris alla decorazione dell'Oxford Union, viaggiò con Ruskin in Italia ove copiò i

maestri veneti, decorò stanze per lord Carlisle, per Guglielmo Morris e per Birket Foster, fece cartoni per arazzi e per mosaici, ed eseguì diverse pitture. La sua arte fu sconosciuta al pubblico fino



FIG. 428. — MISERICORDIA E VERITÀ. (SIG. DE MORGAN).

alla inaugurazione della Galleria di Grosvenor nel 1877, dove ebbe un gran successo con *I giorni della creazione*, *La seduzione di Merlino* e *Lo specchio di Venere*, che furono seguiti un anno dopo da *Laus*

Veneris ed *Il canto d'amore* (fig. 424), forse i suoi due migliori lavori. Altre opere che rivelano tutto il suo valore sono: *Il re*

Cophetua e la donna mendicante (Collezione Nazionale), *La ruota della fortuna* (Rt. Hon. A. J. Balfour), *La scala d'oro* (lady Battersea), *Le profondità del mare* (R. H. Benson Esq.) (fig. 425), *La torre di bronzo* e *The briar rose* (la rosa selvatica). Fu eletto A. R. A. (addetto alla Accademia Reale) nel 1885, esposse un saggio di pittura all'Accademia l'anno seguente e si ritirò nel 1893. Fu creato baronetto nel 1894. Burne-Jones meriterebbe di essere considerato come uno dei più saldi piedestalli nel tempio dell'arte se non avesse avuto certe particolarità personali e taluni errori di tecnica, probabilmente derivati dall'in-

fluenza del Rossetti. La sua immaginazione fu effeminata, debole la sua facoltà di auto-critico. Come disegnatore, egli possedeva uno scarso senso della costruzione e della solidità; come pittore, trascurava completamente di dare al suo materiale il ricco corpo che deve avere. Quantunque i suoi migliori lavori siano certamente splendidi nel colorito, la povertà della loro sostanza toglie loro la possibilità di prender posto accanto alle grandi pitture veneziane dalle quali hanno ricevuto l'ispirazione. Questo difetto e l'ignoranza costruttiva che deturpa la bellezza del suo disegno, corrispondono così strettamente a difetti consimili del Rossetti, che non saremo ingiusti verso quest'ultimo dandogliene la responsabilità.

Altri pittori collocati dall'opera loro nel medesimo gruppo del Rossetti e di Burne-Jones sono: Giacomo Collinson, membro della P. R. B., Carlo Allston Collins, Arturo Hughes, Matteo Giacomo Lawless,



FIG. 429. — L'OMBRA DELLA MORTE. (HOLMAN HUNT). (*Gall. di Manchester*). (Per concessione del sig. Agnew e figli).



FIG. 430. — LORENZO E ISABELLA. (MILLAIS). (*Galleria di Liverpool*).

e W. L. Windus (fig. 426), i quali hanno fatto buoni lavori che non furono mai debitamente apprezzati. Scendendo ancora ad epoca più recente, troviamo i nomi di J. M. Strudwick, Spencer Stanhope, Fairfax Murray, Evelyn Pickering (signora de Morgan, fig. 428), T. M. Rooke, Maria Spartali (signora Stillman), Arcibaldo Macgregor, Byam Shaw, Reginaldo Frampton, Graham Robertson, Cayley Robinson, T. C. Gotch ecc.

Tornando alla P. R. B., vi è un membro di essa che richiede

uno speciale paragrafo, tanto è rimasto solitario il solco da lui lasciato nella ultima metà del secolo. E' questi Guglielmo Holman Hunt O. M., nato nel 1826. il più vecchio dei prerafaeliti attivi e uno di quei pittori — più numerosi forse in questo paese che in altri — che uniscono a un considerevole talento estetico perniciose teorie sul modo di servirsene; e ci danno come risultato una serie di lavori davanti ai quali è affatto impossibile di sentire quel senso di quiete attiva derivante dall'arte più perfetta. Non è detto che ogni pittura per la quale



FIG. 431. — YEOMAN
(VASSALLO ARMATO) DI GUARDIA. (MILLAIS).
(Galleria Tate).

si accende una disputa — come accade quasi sempre pei lavori di Hunt — sia, di necessità, una buona pittura. Le sue cose migliori, come vere opere d'arte, sono forse: *Le pecore erranti*, *The hireling shepherd* (il garzone pastore), *L'ombra della morte* (fig. 429), *Cristo ritrovato nel tempio*. Ma ogni pittura è interessante se tale è la personalità che dietro di essa si cela; e quella rivelata dall'opera di Hunt è interessante davvero; benchè — come nel caso del Mantegna — non si tratti d'una personalità specialmente pittorica. Tra quelli che si possono classificare come suoi seguaci —



FIG. 432. — SOUVENIR DI VELASQUEZ.
(MILLAIS). (R. Accademia).

della P. R. B. adottò i suoi principii in tutta la loro rigidità, mandando pitture all'esposizione che suscitavano un uragano di critiche ostili. Tra queste erano: *Ferdinando e Ariele*, *La bottega del falegname*, *La figlia del boscaiuolo*, *Lorenzo ed Isabella* (Galleria di Liverpool, fig. 430), *Il ritorno della colomba all'arca* (Galleria di Oxford), *Mariana nella Moated Grange* e *La morte di Ofelia* (Galleria Tate). La prima pittura che gli guadagnò i suffragi della folla come quelli dei critici di mente più aperta fu *Gli Ugonotti* (collezione Miller), a cui fecero seguito: *L'ordine di liberazione* (Galleria Tate), *Il Realista esiliato*, *The Black Brunswicker* (soldato del reggimento Black Brunswicker), *La valle del riposo*, *Sir Isumbras at the Ford* (signor R. H. Benson) e sopra tutto *La vigilia di S. Agnese* (signora Prinsep), nella quale la poesia

sebbene qualcuno tra essi non ami forse confessare di esser suo discepolo — sono: W. S. Burton, R. B. Martineau e Federico Sandys.

Il solo altro membro della confraternita (Brotherhood) che deve esser ricordato è Millais. Sir John Everett Millais, baronetto (1829-1896), era nativo di Jersey; venne a Londra all'età di nove anni; fu uno dei più brillanti studenti dell'Accademia all'età di 17 anni; a 24 era un A. R. A.; a 34 R. A.; e P. R. A. pochi mesi prima della sua morte. Cominciò la sua vita di pittore, accettando i metodi convenzionali in voga prima del 1848; ma alla fondazione



FIG. 433. — RITRATTO DI J. C. HOOK.
(MILLAIS).

del concetto generale si unisce ad una esecuzione letterale e non di selezione. Verso il 1870 avvenne una trasformazione nelle sue idee. Egli dipinse più riccamente e con miglior senso decorativo, svolgendo fini pagine di colore come: *Stella Vanessa*, *Ricordo di Velasquez* (nell' Accademia Reale, fig. 432), *La moglie del giocatore* e *L'infanzia di Raleigh* (Galleria Tate). Circa nello stesso tempo cominciò a dipingere regolarmente ritratti, dei quali i primi ad attrarre notevole attenzione furono: *Le sorelle* (tre delle sue figlie), *La signorina Nina Lehmann*, *Hearts are trumps* (vincono i cuori) rappresentante la signora J. H. Secker e le sue sorelle che giuocano a « Dummy Whist » (Whist in tre) (fig. 419) e *La signora Bischoffsheim*. Tra i suoi ultimi ritratti sono *La signora F. H. Myers*, *Il conte di Shaftesbury K. G.* (società biblica inglese e straniera), *La signora Jopling*,

FIG. 434. — LILIAM AURATUM.
(J. F. LEWIS).

tre *Gladstone* (Galleria Nazionale; Christ Church a Oxford, e conte di Rosebery K. G.), *La signora Perugini*, *Giovanni Bright*, *Il cardinale Newman*, *Lord Tennyson*, *Sir Gilbert Greenall*, *Lord Beaconsfield*, *J. C. Hook R. A.* (fig. 433), *Dorothea Thorpe*, *Lady Peggy Primrose* e *Simone Fraser*.

Se l'arte è « la natura vista attraverso un temperamento », Millais come paesista non fu artista, giacchè le sue pitture sono così interamente oggettive che una fotografia del quadro: *Freddo ottobre* appare poco diversa da un'altra fatta sul posto; e così si può dire per tutti i suoi più notevoli paesaggi. Sono come ritratti di modelli con i quali l'artista non arrischiava alcuna familiarità: di amici divenuti tali troppo

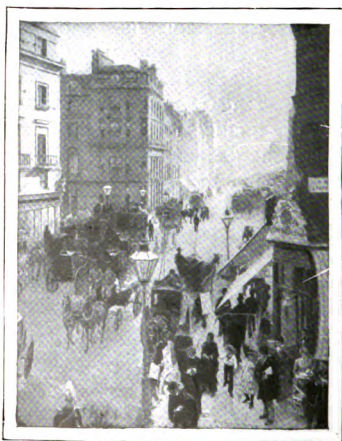


FIG. 435. — PICCADILLY. (E. J. GREGORY).

tardi nella vita. Se egli avesse steso loro la mano vent'anni prima, avrebbe avuto tempo di superare quel senso di rispetto eccessivo e ci avrebbe dato in quel genere lavori degni di stare al confronto della *Vigilia di S. Agnese*, o dei ritratti di Gladstone, Tennyson e Hook.

E' difficile nella nostra storia di fissare il posto che conviene a Millais. Attualmente è giudicato specialmente dai suoi difetti, e la sua fama è a un livello più basso di quando egli viveva. Ma il tempo gli renderà giustizia, quando saranno

dimenticate le sue opere deboli e sarà ricordato soltanto come autore dei quadri già menzionati. Il pericolo per la sua fama sta in una certa mancanza d'individualità, in una varietà che sembra prodotta da indecisione piuttosto che da un soffio di simpatia per ciascuno dei suoi soggetti. La figura artistica di colui che poteva dipingere tanto il *Cristo nella casa dei suoi parenti* come *Le bolle di sapone* può sembrare troppo vaga nei contorni per eccitare

l'ammirazione; e il valore evidente nelle sue opere migliori è insufficiente a metterlo in prima linea. Qualunque cosa tuttavia si può perdonare a un colorista; e nel colore molte delle sue pitture sono belle, mentre gli anni ne attenueranno le crudeltà.

Per trovare i principii preraffaelliti portati fino alla loro logica conclusione, dobbiamo rivolgerci a due pittori i quali non hanno nulla



FIG. 437.
IL SIGNOR³ BIMBO. (ORCHARDSON).

a che fare con la confraternita, nè l'uno con l'altro. Questi sono J. F. Lewis, R. A. (1805-1876) e Giovanni Brett (1832-1902).



FIG. 436.
IL SUO PRIMO BALLO. (SIR W. Q. ORCHARDSON).
(Per concessione dei sigg. Dowdeswell).



FIG. 438. — IL CONTE SPENCER.
(FRANK HOLL).

raggio di poesia e d'amore alla bellezza nella moderna pittura inglese dai prerafaelliti, si può riconoscere che la loro influenza fu grande e che anche oggi non è del tutto esaurita. Sarebbe necessario un volume per determinare quanta di questa influenza sia dovuta al loro esempio e quanta a quello dei *veri prerafaelliti*,



FIG. 439. — S. COUSINS. (FRANK HOLL).

Lewis fu chiamato da Ruskin « uno dei pionieri (leaders) del prerafaellismo », e lo stesso critico a proposito di una pittura di Brett, dichiarava che dopo Giovanni Lewis, egli aveva semplicemente dato all'Accademia in quell'anno, quanto al tocco, il più perfetto saggio di pittura; e, quanto alla precisione, qualche cosa che superava tutto quanto avevano fatto i prerafaelliti fino ad allora. Tanto Lewis (fig. 434) come Brett sono ben rappresentati nella Galleria Tate. A me la loro arte sembra priva di serio interesse.

Senza arrivare al punto di quelli che fanno derivare ogni raggio di poesia e d'amore alla bellezza nella moderna pittura inglese dai prerafaelliti, si può riconoscere che la loro influenza fu grande e che anche oggi non è del tutto esaurita. Sarebbe necessario un volume per determinare quanta di questa influenza sia dovuta al loro esempio e quanta a quello dei *veri prerafaelliti*, cioè degli italiani del XV secolo. Si può dire che lo studio delle opere di questi ultimi fosse un risultato del movimento del 1848; ed a questa stregua il generale risveglio per l'arte primitiva e l'abbandono quasi completo degli italiani del XVII secolo, si può attribuire a Madox Brown, che in tal modo diventa una persona davvero molto importante; giacchè non v'ha dubbio che il suo esempio fece divampare l'incendio prerafaellita.

La seguente lista include molti tra i migliori pittori, non ancora ricordati, i quali hanno mostrato visibile simpatia per le idee prerafaellite: G. P.

Boyce, Walter Crane, W. H. Deverell, Arturo Hughes, Federico Schields, Simeone Solomon, J. E. Southall, Enrico Wallis, Matteo J. Lawless, Gerald Moira e E. J. Gregory (fig. 435).

La rivolta prerafaellita è l'ultimo grande movimento che realmente appartiene alla storia dell'arte nelle Isole Britanniche. Le evoluzioni verificatesi da allora in poi sono più cosmopolite che inglesi; e rappresentano movimenti intesi ad assimilare le nostre idee insulari con quelle del continente; il che, in pittura, significa a quelle della Francia e dell'Olanda. Avendo essi tutti la medesima tendenza, ebbero una notevole somiglianza gli uni con gli altri; e non importa molto il fermarsi sulle differenze che separavano per esempio la scuola neo-scozzese da quella di Newlyn, o entrambe da quella dei più franchi discepoli di Parigi, ai quali fu di tanto stimolo e incoraggiamento l'ingegno di due americani: Whistler e Sargent (fig. 418, 449 e 450).

La scuola scozzese, che diventò così importante negli anni fra il 1860 e 1870, fu principalmente creazione di Roberto Scott Lauder, l'insegnamento del quale ebbe un grande effetto su i pittori che erano all'inizio della loro professione appunto dopo la prima metà del XIX secolo. I due più abili membri della scuola furono Giovanni Pettie, che morì relativamente giovane, e sir Guglielmo Quiller Orchardson (fig. 436, 437), che si acquistò a poco a poco un posto di prim'ordine tra i pittori europei; e ciò a causa della spiccata individualità del suo stile. Le sue migliori pitture sono divise tra il ritratto e la forma più alta della illustrazione. Nel primo genere il ritratto di *Sir Walter Gilbey, baronetto* è forse il suo più bel lavoro; nel secondo: *Voltaire* nella Kunsthalle (sala d'arte) di Amburgo, *Napoleone sul Bellerofonte* (Galleria Tate) e *Una corda delicata* (nella collezione del signor Humphrey Roberts), ci mostrano le sue qualità migliori.



FIG. 440. — PRIMAVERA. (J. LAVERY).
(Museo del Lussemburgo, Parigi).



FIG. 441.
WHARFDEALE. (CECIL LAWSON).

cile dire. Certo è che per molti anni un numero sempre crescente di giovani di Glasgow fermarono l'attenzione generale sulle loro pitture. Il primo di questi che rivelò un nuovo e personale sentimento per la Natura fu Giovanni Milne Donald (1819-1866). Egli fu il vero precursore artistico di Colin Hunter, le cui opere migliori, come *Il mercato delle aringhe sul mare* (nella Galleria di Manchester) e *Gamberi di mare*, mostrano insieme grande fedeltà al vero e brillante talento di selezione artistica. La scuola di Glasgow ricevette però l'impronta più forte dall'esempio



FIG. 443.
LEZIONE DI MUSICA. (LORD LEIGHTON).

La più giovane scuola scozzese ebbe origine a Glasgow, dove, durante gli ultimi trent'anni, un gran numero di belle pitture dei romantici francesi si sono fatte strada. In quale misura l'esistenza di tali pitture e di altre di buona qualità nelle collezioni locali, possa esser stata causa del locale interesse per l'arte e dei suoi risultati è difficile



FIG. 442. — COSTUME DEI PRIMI ANNI DELL'ERA VITTORIANA. (W. LOGSDAIL).

di Whistler e dal lavoro di un impressionista locale di grande abilità, il signor Guglielmo McTaggart.

I più distinti poi tra i più giovani sono sir Giacomo Guthrie, ora P. R. S. A., Giovanni Lavery (fig. 440), Giorgio Henry, Odoardo Hornell, Alessandro Roche, Giacomo Paterson, E. A. Walton, T. Austen Brown, Giuseppe Crawhall, Harrington Mann e D. Y. Cameron.

La scuola di Newlyn non rappresentò uno sviluppo locale, come quella di Glasgow, ma si compose semplicemente di un numero di giovani artisti che avevano talune idee in comune e ritenevano cosa savia e piacevole il ritirarsi a sviluppare le loro facoltà nella molle quiete della costa di Cornovaglia. Il condottiero dell' esodo, se tale parola si può adoperare, fu Stanhope Forbes, la moglie del quale, Elisabetta Forbes, è una delle poche donne che possano, tanto concepire un lavoro d'arte organico, quanto condurlo alla fine. Le principali caratteristiche generali del gruppo sono: preferenza per i soggetti di vita familiare e loro esecuzione a larghe pennellate, con scrupoloso riguardo all'effetto di linee. Il gruppo, oltre a Stanhope Forbes, includeva: Frank Bramley, Norman Garstin, Giovanni da Costa e diversi altri.



FIG. 444. — GIOVEDÌ SANTO. (SIR J. D. LINTON).

Oltre questi movimenti più o meno organici, la pittura inglese ha avuto i suoi gruppi e le sue speciali tendenze come le altre scuole. A noi, con le nostre attuali inclinazioni, il gruppo più interessante sembra quello formato da uomini che si tengono più vicini alla natura, che obbediscono in realtà ai principii di Constable e di Courbet, sebbene in fondo qualcuno di essi possa essere disposto a criticare piuttosto che lodare l'opera di quei due artisti. Molti di essi sono paesisti e come la Natura ha molti capricci, così essi rivelano tanta varietà di tendenze da far sembrare un po' azzardato il collocarli tutti in un gruppo. Giacomo Clark Hook (1819-1907) era un vero londinese, nato al



FIG. 445. — LUNA D'ESTATE. (LEIGHTON).



FIG. 446. — IL LIBRO APERTO.
(ALBERTO MOORE).

suono delle campane della capitale. Nella sua gioventù fu consigliato da Constable e guadagnò la medaglia d'oro dell'Accademia. Per anni eseguì pitture di costume, ma circa il 1854, quando già aveva trentacinque anni di età, scoperse la sua vera vocazione e cominciò quella serie di pitture a soggetti marini e litorali che costituirono la sua fama. Le sue opere sono così singolarmente omogenee nello stile, nel merito e nell' « importanza », che è difficile una scelta. Il *Luff Boy* (1859) e quattro pitture nella Galleria Tate lo rappresentano bene.

Ancora più veristi di Hook sono Enrico Moore (1831-1895) e Na-

pier Hemy. Moore specialmente si foggì uno stile speciale di interpretare il mare, al quale nessuno si è mai più accostato per verità di struttura, di colore e di movimento. I suoi mari azzurri, con il sole dietro lo spettatore, danno quasi l'illusione del vero. Tra le sue opere migliori sono: *Il vapore postale di Newhaven*, *Limpida luce dopo la pioggia* (che ottenne il *Grand Prix* all'esposizione di Parigi del 1889), *Un giorno ideale per una crociera*, *Mare in giugno*. Il signor Napier Hemy ha maggiore varietà, ma minore freschezza.

Due pitture nella Galleria Tate, *Pilchards* e *Il fiume di Londra*, lo rappresentano bene. Edwin Hayes, irlandese di nascita, lavorò molto nel medesimo stile; il sig. W. L. Wyllie dipinse la vita sull'acqua con un fine senso delle sue qualità sceniche; *Toil, Glitter, Grime and Wealth on a flowing tide* (lavoro,



FIG. 447. — IL RITORNO DALLA CAVALCATA. (C. FURSE).
(Galleria Tate).

luccichìo, fuliggine e ricchezza sull'onda fluente) e *La battaglia del Nilo*, entrambi nella Galleria Tate, ne fanno testimonianza. Il sig. Tommaso Somerscales vede le cose con maggiore larghezza e semplicità; ma dà la suggestione della luce e del movimento meridionali con la più fedele verità nel quadro: *In vista di Valparaiso* (Galleria Tate).

Tra i paesisti, nel senso letterale della parola, che appartengono a questo gruppo di veristi indipendenti, il più distinto è Cecil Gordon Lawson (1851-1882), al quale, con tutta probabilità, soltanto la debole salute impedì di occupare un posto più alto di ogni altro paesista inglese dopo la morte di Turner (fig. 441). Nei suoi migliori lavori una poetica immaginazione si fonde con la franca osservazione e con la grandiosità dello stile in grado altissimo; ma la sua vita fu troppo breve per una produzione abbondante. Tra le sue migliori pitture sono: *Il giardino del ministro* (Galleria di Manchester), *Luna di agosto* (Galleria Tate), *Giardini di luppoli in Inghilterra*, *La nuvola* e *La brughiera di Barden*. Le influenze che noi sentiamo nell'arte di Cecil Lawson sono quelle di Watts e di Ruysdael, con i quali anche il signor Alfredo East ha molto in comune, malgrado il maggiore equilibrio decorativo delle sue concezioni. L'influenza di Corot è anche evidente nell'opera sua.

Più direttamente deri-



FIG. 448. — DIANA NELLE UPLANDS. (C. FURSE). (Galleria Tate).



FIG. 449. — LA MADRE DEL PITTORE. (WHISTLER). (Musco del Lussemburgo, Parigi).

vata da Constable è l'arte del signor Mark Fisher, le migliori pitture del quale sono ad un tempo pagine brillanti prese dalla natura e creazioni perfettamente organiche. *Fanciulli al bagno* (Galleria civica di Dublino) e *Sul fiume Stour* ne sono belli esempi. Il signor J. R. Reid dipinge in uno stile che ricorda vari altri pittori, ma conserva pure una vera individualità.

La morte è stata crudele per la scuola di pittura inglese durante l'ultimo quarto di secolo; perchè ci ha tolto a 31 anni il più promettente nostro paesista, a 36 il pittore che ci dava il più grande affidamento, e a 33 uno dei giovani di maggiore abilità. Intendo dire Cecil Lawson, C. W. Furse e Roberto Brough. Di Cecil Lawson ho già parlato. Furse (1868-1904) era di Staines, e figlio del canonico Furse, parente di sir Joshua Reynolds. Egli ricevette la sua educazione artistica nella « Slade School » a Londra e in quella di Julian a Parigi. Fu un lento principiante; e sebbene i suoi primi lavori destassero molta attenzione, non promettevano per verità i grandi risultati raggiunti poi dall'arte sua. Per molti anni Furse fu soggetto a una malattia di polmoni, che finalmente lo uccise. Tra i suoi migliori lavori sono: *Il ritorno dalla cavalcata* (fig. 447), *Diana nelle Uplands* (fig. 448), il *ritratto equestre di lord Roberts K. G.*, tutti nella Galleria Tate, *La veste lilla* (ritratto della signorina Mabel Terry Lewis) e *Cubbing with the York and Ainsty* (ritratto di famiglia).

Il talento di Roberto Brough (1872-1905) era di un genere diverso; forse troppo costituito di destrezza mentale e manuale e di bravura nel cogliere i punti salienti d'un soggetto. Egli dava già, tuttavia, segno di andare al di là di queste doti e di acquistare forza e dignità, quando un infortunio ferroviario troncò la sua carriera. I suoi quadri: *San'Anna di Brettagna* e *Tra il sole e la luna* sono nella Galleria Moderna a Venezia; la sua *Fantaisie en Folie* è nella Galleria Tate.

Venezia suggerisce i nomi di due pittori che non devono passare sotto silenzio: il signor Enrico Woods ed il signor Guglielmo Logsdail (fig. 442). Entrambi hanno dipinto la città della laguna con grande abilità, ed il primo ha infatti dedicato tutta la sua vita alla illustrazione della vita veneziana e incidentalmente a dipingere la luce del giorno. E in questo ha egli per caso trovato un compagno nel suo cognato, il signor Luke Fildes, che però sarà ricordato specialmente per le sue scene tratte dalla vita moderna inglese, come *Le nozze nel villaggio*.

Uno dei più curiosi pervertimenti ai quali tendono gli artisti è l'opinione che il fare della buona archeologia equivalga a fare della buona arte. L'Inghilterra è raramente rimasta senza un gruppo di pittori dedicati a ciò che essi credono sia la tradizione classica

e intenti a produrre, secondo il loro pensiero, lodevoli ricostruzioni della vita greca e romana. In questo gruppo lord Leighton (fig. 443, 445) fu il capo della sezione più decorativa, come sir Laurence Alma Tadema è quello in cui predomina la parte storica. Altri membri sono o furono: sir Odoardo Poynter, Val Prinsep, C. E. Perugini e Alberto Moore. Per Alberto Moore, tuttavia, il classicismo fu puramente un mezzo di comunicazione messo in opera con grande abilità, giacchè alla nostra immaginazione critica potrebbe quasi far credere che così e non altrimenti i Greci debbano aver dipinto; ma altro non fu per lui che un mezzo di comunicazione; giacchè egli ebbe un vero motivo pittorico per la sua arte nel ritmo delle linee e nella bellezza decorativa del colore. Tra le sue migliori pitture sono: *Il quartetto*, *In piena estate*, *Una notte d'estate*, *Argento* ed *Il libro aperto* (fig. 446).

Un gruppo di pittori inglesi dei quali si è molto parlato è quello della Scuola di St. John's Wood, che ebbe il suo nodo d'unione in una predilezione comune per i soggetti di « costume ». Tra i membri principali di essa furono: P. H. Calderon, H. S. Marks, Giovanni Pettie, W. F. Yeames, e diversi altri pittori che seguono quella tradizione con il successo che essa merita. Tra i più abili di questi sono il signor J. Seymour Lucas, che riesce a rivelarsi artista malgrado la sua archeologia, ed il signor A. C. Gow, i cui disegni di soldati e di altre figure pittorescamente vestite sono completi e precisi come quelli di Meissonier. Un grandissimo numero di altri pittori si dovrebbero ricordare in un lavoro esauriente sull'arte inglese; ma in un manuale come questo è sufficiente rammentare alcuni dei più cospicui fra coloro il cui lavoro fu bene accetto senza che appartenessero a nessun particolare gruppo o movimento.

Frank Holl (1845-1888) percorse due vie. Cominciò come potente ma cupo pittore del genere di Israels, e si compiacque di dipingere



FIG. 450. — LA DUCHESSA DI PORTLAND. (J. S. SARGENT).

i guai più neri, non è ben precisato se per amore del nero o dei guai; esempi: *Nessuna notizia dal mare*, *Il Signore ha dato e il Signore ha tolto*, *Nel silenzio* ecc. Ma nel 1878 mandò alla R. A. un ritratto di Cousins, l'incisore (fig. 439), tanto ammirato, che per il resto della sua vita lo studio di Holl fu affollato di clienti che volevano ritratti. Tra questi, i suoi migliori sono: *Il duca di Cleveland*, *Il conte Spencer* (fig. 438), *Lord Overstone*, *Sir Enrico Rawlinson*, *Lord Wolseley* e *Giovanni Bright*. Qualche volta egli non riuscì a cogliere la somiglianza, ma il suo lavoro era sempre pieno di forza e di energia e poteva paragonarsi a quello di un distinto artista francese, Leone Bonnat.

Il signor Macallan Swan, nato nel 1847, è d'origine scozzese. La sua educazione artistica fu fatta a Worcester, in Londra e a Parigi. E' famoso specialmente per i suoi animali che dipinge e modella con insuperabile conoscenza del movimento e della struttura. Ma le sue pitture e sculture nelle quali tratta la figura umana non sono così ammirevoli. I suoi disegni sono pure tra i migliori dei tempi moderni; egli è rappresentato nella Galleria Tate da una buona pittura: *Il figliol prodigo*.

Il signor Briton Riviere, nato nel 1840, dipinge animali da un diverso punto di vista. A lui basta una osservazione meno profonda della loro anatomia, giacchè egli si occupa maggiormente delle esteriorità pittoresche e delle possibilità drammatiche che della loro struttura. Uno dei suoi migliori lavori è il *Branco di maiali* « che si precipita per un ripido pendio in mare » nella Galleria Tate.

La prima qualità o il principale difetto di sir Uberto von Herkomer sta nella sua versatilità. E' pittore, incisore, lavoratore di smalti, modellatore, musicista, attore, architetto ecc. e naturalmente non ha condotto nessuna cosa alla perfezione che avrebbe potuto ottenere altrimenti. La versatilità non genera da sè sola un Leonardo. Tra le sue migliori pitture sono due ritratti di signore, l'una in bianco, l'altra in nero; *L'ultimo appello*, *Il consiglio cittadino di Landsberg, Bavaria* ed *Il consiglio dell'Accademia Reale*. 1908.

Il signor J. W. Waterhouse dovrebbe forse essere classificato tra gli archeologi, ma egli si sforzò di essere così essenzialmente moderno nella sua archeologia, che noi preferiamo considerarlo semplicemente sotto l'aspetto del pittore decoratore. Le sue migliori opere — *S. Cecilia*, *Hylas e le ninfe* — farebbero eccellenti arazzi. Le sue prime e più drammatiche pitture — *Marianna*, *S. Eulalia*, *Il circolo magico* — sono meno attraenti. Debbo accontentarmi di citare soltanto i nomi dei signori: Bacon, Campbell Tayler, Carlo Sims, Cadogan Cowper, Greiffenhagen, Mouat Loudan, E. J. Gregory, il defunto Giacomo Charles (1851-1896) ed

il signor La Thangue, tutti produttori di lavoro che ha carattere e individualità sua propria. Il signor Sims, specialmente, si è fatto conoscere negli ultimi anni per alcune pitture nelle quali la destrezza tecnica è posta al servizio di una strana e movimentata immaginazione. Al principio si accontentò di rendere con maggior forza che ogni altro pittore inglese le qualità e l'azione della smagliante luce solare come noi la vediamo in luoghi quali la spiaggia di Brighton. Negli ultimi due anni però egli si è mostrato più ambizioso, ed ha mandato all'Accademia una serie di poemi dipinti che destano la più grande curiosità e fanno concepire le maggiori speranze per il suo avvenire. Sono poemi dipinti del buon genere, niente affatto letterarii, che traggono interamente dalle loro qualità pittoriche la potenza di suscitare le nostre simpatie. Uno di questi, *La fontana*, ha già trovato il suo posto nelle collezioni nazionali.

Uno degli ultimi movimenti dell'arte inglese è la fondazione della società alla quale fu dato, con poca eleganza e originalità, il nome di *New English Art Club* (nuovo club artistico inglese). Fu fondata circa venti anni fa da un numero di giovani artisti il cui legame consisteva nell'essersi educati a Parigi e tra i quali gli spiriti direttivi erano: W. J. Laidlay, T. C. Gotch, T. Stirling Lee, Federico Brown, S. J. Solomon, T. B. Kennington, J. Havard Thomas, P. W. Steer, e uno o due altri, che quasi tutti, hanno saputo acquistarsi un certo grado di distinzione. Attualmente il club comprende diversi artisti di grande abilità, e tra essi quello che dà maggiori promesse per l'avvenire è forse il signor Guglielmo Orpen, ancora molto giovane, i primi lavori del quale richiamano alla mente alcuni dei maggiori maestri in arte. Un altro socio, il signor Augusto John, ha dato prova di abilità tecnica di prim'ordine.

Si potrebbe osservare che nulla è stato qui detto su gli impressionisti considerati come scuola separata. Ma il loro principio che una pittura debba produrre lo stesso genere di impressione sull'occhio di quello della stessa natura, con, in più, una selezione

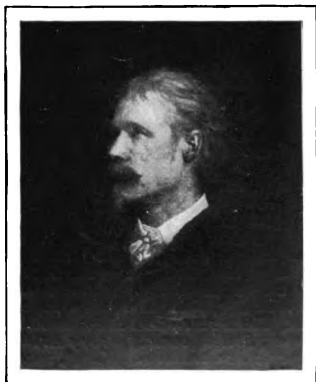


FIG. 451. — WALTER CRANE.
(G. F. WATTS).

fatta per amore della bellezza, ha influenzato tutta l'arte nel suo più moderno sviluppo, e non è realmente che una forma più intelligente del principio sostenuto dalla P. R. B., per il quale si sostituiscono le cose quali si vedono alle cose quali esistono. Il suo inventore e predicatore fu Giacomo Abbott MacNeill Whistler (1834-1903), di razza anglo-celtica, americano di nazionalità, francese per la sua prima educazione d'arte. Il suo esempio ha così largamente influenzato le teorie e la pratica dell'arte nell'età nostra, che qualsiasi tentativo di aggregare i suoi seguaci in un gruppo ci porterebbe fuori di strada.

BIBLIOGRAFIA PER I CAPITOLI XIII, XIV, XV, XVI. — VERTUE GIORGIO, *MS. collections in the Print Room of the British Museum*; VALPOLE ORAZIO CONTE DI OXFORD, *Anecdotes of Painting*, edizione Dallaway e Wornum; REDGRAVE G. e R., *A century of Painters*, 1866; BRYAN M., *Dictionary of Painters and Engravers*, edizione del 1868, Williamson; CHESNEAU E., *La peinture anglaise*, n. d.; BOUCHOT H., *La femme anglaise et les peintres*, 1893; DOBSON AUSTIN e ARMSTRONG SIR W., *William Hogarth*, 1902; ARMSTRONG SIR W., *Sir Joshua Reynolds*, 1901 — *Thomas Gainsborough*, 1899 — *Turner*, 1902; WHERRY O., *Turner*, 1903; WARD T. H. e ROBERTS W., *Romney*, 1904; PHILLIPS CLAUDE, *John Opie* (*Gazette des Beaux Arts*), 1892; LESLIE C. R. e TAYLOR TOM, *Letters of John Constable*, 1876; GOWER LORD R. SUTHERLAND, *Sir Thomas Lawrence*, 1900; MCCOLL D. S. e CARMICHAEL SIR T. D. G., *Nineteenth Century Art*, Glasgow, 1902; MUTHER R., *History of modern Painting*, 1899; DE LA SIZERANNE R., *Histoire de la peinture anglaise contemporaine*, 1895 — *Whistler, Ruskin et l'Impressionisme* (*Revue de l'Art*), 1893; HUNT W. HOLMAN, *The Pre-Raphaelite Brotherhood* (*Contemporary Review*), 1886; MONKHOUSE COSMO, *British contemporary Artists*, 1899; MEIER-GRAEFE J., *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, 1904 (traduzione inglese, in corso di stampa, di Miss F. Simmonds); BURNE-JONES, Lady, *Life of sir Edward Burne-Jones Bart.*, 1906; MILLAIS J. G., *Life of sir John Everett Millais Bart.*; WAY T. R. e DENNIS J. R., *The Art of James McNeill Whistler*, 1903; DURET THÉODORE, *Whistler*, 1904; MEYNELL MRS., *The works of John Singer Sargent*, 1903; BALDWIN BROWN G., *The Glasgow School of Painters*, 1908; ARMSTRONG W., *Scottish Painters*, 1888. *Dictionary of National Biography*.





FIG. 452.



FIG. 453.

RITRATTI DI BIMBO. (IGNOTO SEGUACE DI HOLBEIN).
(Collezione del sig. G. Salting).

CAPITOLO XVII

RITRATTI IN MINIATURA

DURANTE il secolo che trascorse tra la fine della supremazia inglese nell'arte di decorare i manoscritti e l'arrivo di Holbein alla corte di Enrico III, le tradizioni dei miniatori si indebolirono fino a che rimase loro appena tanta vitalità da offrire una suggestione al maestro ausburghese. Questi però non tardò ad indicare agli alluminatori nazionali di che cosa fosse capace l'arte loro; e dal suo esempio prende data una moda e una serie di lavori che perdurarono fino all'invenzione della fotografia. Il primo seguace (non scolaro) di Holbein, che raggiungesse un notevole grado di perfezione fu Niccolò Hilliard (v. fig. 455, 456, 459, 462), il quale ha lasciato in proposito parole spesso citate: « Io ho sempre imitato la maniera di alluminare di Holbein e l'ho reputata la migliore ». Non già che le miniature di Hilliard somiglino molto a quelle di Holbein. Non vi è alcun pericolo di confonderle, come accadde a quelle di altri pittori contemporanei in Inghilterra, coi lavori del maestro tedesco.



FIG. 454. — ANNA DI CLÈVES. (HOLBEIN).
(Collezione G. Salting).



FIG. 455.
HILLIARD, PADRE. (HILLIARD, FIGLIO).
(Collezione G. Salting).

di Isacco è ignota, ma morì a Blackfriars, dove più tardi si stabilì Van Dyck, nel 1617. Lo stile di Oliver cominciò col rivelare chiaramente la sua filiazione da quello del suo maestro Hilliard; ma sviluppandosi divenne man mano più semplice e più largo negli effetti (v. figure 458, 460, 461, 463, 464, 465, 466, 467, 468). Pietro, le prime miniature del quale somigliano fortemente alle ultime



FIG. 457. — RITRATTO DI SIGNORA.
(J. Hoskins). (Signora Joseph).

Hilliard aveva un più fine senso dell'eleganza che Holbein e dava ai suoi modelli una grazia di portamento e una soavità di contorno che manca a quest'ultimo; ma egli ha minor vigoria, minore infallibilità di disegno, e quanto al colore egli rimane molto inferiore a quella combinazione di franchezza e di armonia che era la qualità più sorprendente del maestro tedesco.

A Hilliard succedettero due artisti con facoltà superiori alle sue: Isacco Oliver o Olivier e Pietro suo figlio. La data della nascita



FIG. 456. — AUTORITRATTO DI
NICCOLÒ HILLIARD.
(Collezione G. Salting).

del padre, mostrò poi di esse-

re un fervente ammiratore di Van Dyck. E' anche noto che egli dipinse in grande, a olio, ed è più che probabile che siano veramente da ascrivere a lui taluni ritratti ora attribuiti a Van Dyck e non troppo corrispondenti allo stile di lui o dei suoi scolari conosciuti. Pietro Oliver morì nel 1647. Negli esemplari dell'opera dei due Oliver sono in possesso di Sua Maestà, dei lords Derby ed Exeter, dei signori Burdett Coutts e Wingfield Digby, del duca di Buccleuch e di molti



FIG. 458.
LADY HUNSDON. (I. OLIVER).



FIG. 459.
ARABELLA STUART. (N. HILLIARD).
(Signora Joseph).

altri collezionisti. Il Victoria and Albert Museum ha, nella collezione Jones, quella meravigliosa miniatura con la figura intera di Sackville duca di Dorset riprodotta qui come frontispizio.

Oltre i due Oliver, vari altri miniatori lavorarono in Inghilterra seguendo le tradizioni di Holbein. Di questi, i due più abili e più recenti furono Penelope Cleyn, figlia di un disegnatore nella fabbrica d'arazzi di Mortlake, e Giovanni Hoskins (m. nel 1664?) il quale come miniatore (fig. 457) fu superato soltanto dai suoi nipoti e scolari Alessandro e Samuele Cooper (fig. 469). Quest'ultimo poi fu non solo uno dei migliori pittori in miniatura, ma anche uno dei meglio dotati artisti dei quali l'Inghilterra possa vantarsi.

Samuele Cooper (1609-1672), allievo e nipote come si è detto di Hoskins, studiò anche per qualche tempo in Francia e in Olanda. Da lui sembra che abbia avuto origine quello stile che a noi ora sembra associato soltanto al nome di Van Dyck; perchè le sue miniature, eseguite prima che Van Dyck venisse in Inghilterra, hanno già quella impronta di cosciente distinzione che il fiammingo seppe discernere più tardi nelle classi superiori sociali inglesi. Tra le più belle miniature di Cooper vanno collocate quelle di *Cromwell*, a Chatsworth; di *Monk* a Windsor, e diverse della magnifica collezione del duca di Buccleuch. — « Nessun ritratto di Van Dyck . . . ci mette in così intimo rapporto con una personalità quanto le miniature di Samuele Cooper . . . E come sono profondamente artistiche! Ciascuna occupa la sua breve superficie a perfezione; ciascuna è un capo-



FIG. 460.
SIR PHILIP SIDNEY. (I. OLIVER).
(Castello di Windsor).

gli sta dinnanzi. Una bella miniatura di Cooper è un trionfo di selezione, di precisione al luogo dovuto, di equilibrio e di armonia dappertutto ».



FIG. 461. — RITRATTO D'IGNOTO. (I. OLIVER). (Victoria and Albert Museum).

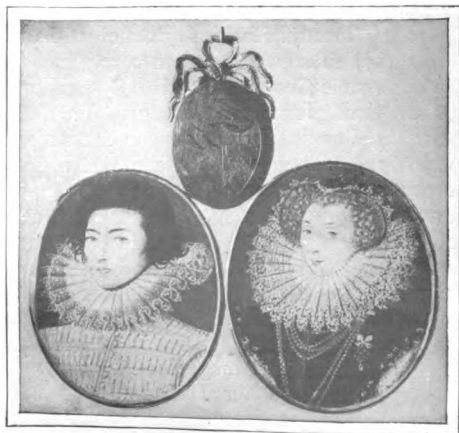


FIG. 462. — DOPPIO MEDAGLIONE. (HILLIARD).
(Collezione G. Salting).

lavoro di concetto, di disegno, di modellatura, perfino di colore; e ciascuna si ferma al punto dovuto. Non vi è in esse sforzo alcuno per dire più di quanto le particolarità del genere permettono, nè alcun tentativo di rivaleggiare con lavori di maggiori proporzioni. L'attenzione è concentrata sulle teste e in esse ogni tocco del pennello è un aiuto nel dare intensità al ricordo che l'artista ci dà della persona che

Le miniature di Cooper sono ancora numerose benchè molte siano in un modo o nell'altro sparite. Buone collezioni ne possiedono Sua Maestà, i duchi di Sutherland, Devonshire e Portland, il conte Spencer, Mrs. Joseph ed altri.

Dopo la morte di Cooper, finì ben presto per la pittura inglese di ritratti in miniatura il primo periodo di



RICCARDO SACKVILLE, CONTE DI DORSET
dalla miniatura di Isacco Oliver
(Victoria and Albert Museum)

KVILLE, CONTE DI DORSET
minatore di Isacco Oliver
(Isaac and Albert Museum)



La prima è la possibilità di un'ulteriore riduzione dei costi di produzione, che può essere conseguita attraverso la razionalizzazione delle risorse, la riduzione dei costi di distribuzione, la riduzione dei costi di gestione, la riduzione dei costi di marketing, la riduzione dei costi di ricerca e sviluppo, la riduzione dei costi di personale, la riduzione dei costi di materiali, la riduzione dei costi di energia, la riduzione dei costi di trasporto, la riduzione dei costi di magazzino, la riduzione dei costi di imballaggio, la riduzione dei costi di spedizione, la riduzione dei costi di consegna, la riduzione dei costi di installazione, la riduzione dei costi di manutenzione, la riduzione dei costi di sostituzione, la riduzione dei costi di riparazione, la riduzione dei costi di smaltimento, la riduzione dei costi di ricambio, la riduzione dei costi di garanzia, la riduzione dei costi di assicurazione, la riduzione dei costi di finanziamento, la riduzione dei costi di distribuzione, la riduzione dei costi di gestione, la riduzione dei costi di marketing, la riduzione dei costi di ricerca e sviluppo, la riduzione dei costi di personale, la riduzione dei costi di materiali, la riduzione dei costi di energia, la riduzione dei costi di trasporto, la riduzione dei costi di magazzino, la riduzione dei costi di imballaggio, la riduzione dei costi di spedizione, la riduzione dei costi di consegna, la riduzione dei costi di installazione, la riduzione dei costi di manutenzione, la riduzione dei costi di sostituzione, la riduzione dei costi di riparazione, la riduzione dei costi di smaltimento, la riduzione dei costi di ricambio, la riduzione dei costi di garanzia, la riduzione dei costi di assicurazione, la riduzione dei costi di finanziamento.





FIG. 463. — GIACOMO I.
(I. OLIVER).



FIG. 464. — ANNA
DI DANIMARCA. (I. OLIVER).



FIG. 465. — ENRICO, PRINCIPE
DI GALLES. (I. OLIVER).



FIG. 466. — IL PRINCIPE CARLO.
(I. OLIVER).



FIG. 467. — ENRICO, PRINCIPE
DI GALLES. (I. OLIVER).



FIG. 468. — RITRATTO DI
SIGNORA. (I. OLIVER).

(Collezione G. Salting).



FIG. 469. — RICCARDO CROMWELL.
(S. COOPER).



FIG. 470. — RITRATTO DI IGNOTA.
(FLATMAN).

(Signora Joseph).

gloria. A Cooper succedettero tre artisti di grande abilità: Tommaso Flatman (fig. 470, 471, 472), Laurence Crosse e Nathaniel Dixon; ma dopo questi l'arte cadde per qualche tempo nelle mani di immigranti senza valore che ottennero protezione con mezzi troppo spesso adoperati con successo anche dopo l'epoca loro.

Il secondo bel periodo della miniatura tra noi ebbe principio circa contemporaneamente alla fondazione della Accademia Reale nel 1769.

Giovanni

Smart, che esposse in Londra dal 1762 al 1813, fu il meglio dotato di questa generazione (figura 474). Le sue miniature non sono state mai superate da altre, perchè erano complete, precise, eseguite con tec-



FIG. 471. — RITRATTO VIRILE.
(FLATMAN).
(Collezione G. Salting).



FIG. 472. — RITRATTO DI UN
IGNOTO. (FLATMAN).
(Collezione G. Salting).

nica perfetta. Nella modellatura stanno al confronto di quelle di Holbein e soltanto nell'armonia del colore sono alquanto deficienti.

Smart era particolarmente completo, preciso, quasi teutonico nel suo amore per il particolare e per la finitezza. Cosway (fig. 475, 476, 477) fu largo nel concetto e nella esecuzione e si affidava per l'effetto al proprio senso della bellezza. E' curioso il notare che entrambi erano uomini in miniatura, poco più di un metro e mezzo d'altezza. Poco più giovani di questi due artisti e ad essi inferiori di merito furono i due Plimer, Andrea (1763-1837) e Nataniele (1757-1822, fig. 479), Ozia Humphrey (1742-1810, figura 481), Giacomo Nixon (1741-1812), Giorgio Engleheart (1752-1829), Samuele Shelley (1750?-1808), Riccardo Crosse (1740?-1810), e Orazio Hone (1756-1825); mentre a un livello ancora inferiore stanno Nataniele Hone (1718-1784), Enrico Edridge (1769-1821), Samuele Cotes (1734-1818), Guglielmo Wood (1768-1809), Tomaso Hazlehurst (1760-1818), Luca Sullivan (m. 1771), Riccardo Collins (1755-1831), Guglielmo Grimaldi (1751-1830), Samuele Finney (1721-1807), Giovanni Bogle (1769-1792, fig. 473, 480), Andrea Robertson (1777-1845, fig. 478), e molti altri.

Il secolo XIX ha portato una generale decadenza nei ritrattisti in miniatura, i quali spiegarono un'ambizione mal diretta tendendo ad accrescere le dimensioni, la elaborazione, la importanza di quel genere di pittura e per conseguenza togliendole quella unità che ne era stata la maggiore attrattiva. Andrea Robertson, già nominato, era artista abile, ma le sue pitture non sembrano soddisfatte della loro sorte, paiono anzi rivelare un desiderio di trasformarsi in ritratti di grandezza naturale. E la stessa cosa accade alle opere di altri miniaturisti nel



FIG. 473. — RITRATTO DI GENTILUOMO. (BOGLE).



FIG. 474. — RITRATTO DI SIGNORA. (J. SMART). (*Signora Joseph*).

periodo corso tra il momento della sua attività e l'avvento della fotografia, quali la signora Mee (1770?-1851), Newton (1785-1869), Ross (1794-1876), Chalon (1781-1860), e Thornburn (1818-1885).



FIG. 475. — RITRATTO VIRILE.
(Cosway). (*Signora Joseph*).

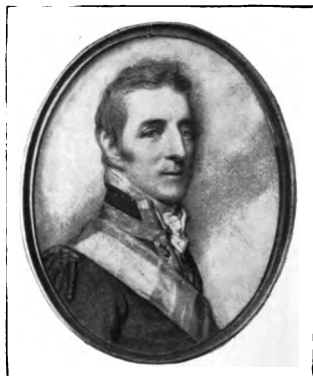


FIG. 476. - RITRATTO DEL DUCA DI
WELLINGTON. (Cosway). (*Sig.^a Joseph*).



FIG. 477. -- RITRATTO DI LADY ANNA
FANE. (Cosway). (*Signora Joseph*).



FIG. 478. — RITRATTO DI SIGNORA.
(ANDREA ROBERTSON).

Lo splendore della scuola britannica dei pittori in miniatura è un fenomeno piuttosto curioso, perchè dipende da qualità che non hanno appartenuto all'arte britannica nel suo insieme; e cioè da un senso della forma, da un potere di concentrazione, da una

facoltà di riassumere i fatti senza cadere nel vuoto; facoltà tutte che il più delle volte si sono trovate alquanto manchevoli nei nostri artisti. Eppure nessuno dei miniaturisti continentali ha eguagliato Samuele Cooper, Flatman, Hoskins, Lorenzo Cross, Giovanni Smart o Cosway, e neppure i membri della seconda lista, nel dono di non mettere su un pollice circa di avorio o di cartoncino più di quello che ci poteva stare, eppur dando l'impressione che il

lavoro fosse completo e da portarsi sulla tela con uguale successo.

Taluni miniaturisti inglesi lavorarono in smalto. E' quasi certo che l'arte dello smalto fu in uso durante le età gotiche, e lo prova il fatto che tale arte diede spesso motivo a regolamenti da parte del sovrano; anzi non è improbabile che molti degli esemplari ora ascritti alle scuole continentali fossero spesso prodotti in Inghilterra, sebbene non sempre da Inglese.

Ad un paese

nel quale l'arte del vetro colorato era condotta alla perfezione qui raggiunta, non poteva mancare la riuscita nel lavoro di smalto. La moda delle miniature in smalto — se pure può dirsi che sia stata una moda — fu iniziata in Inghilterra da Jean Petitot il vecchio (1607-1691) e del suo amico Pierre Bordier (F. 1650), entrambi nativi di Ginevra. Dopo un periodo di studi in Italia, i due amici vennero in Inghilterra, dove ebbero a mecenate il loro compatriota sir Teodoro de Mayerne, medico di Carlo I. Mayerne, che



FIG. 479. — RITRATTO DI SIGNORA. (S. PLIMER).



FIG. 480. — RITRATTO VIRILE. (BOGLE).

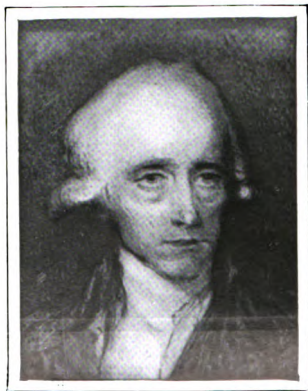


FIG. 481.
WARREN HASTINGS.
(O. HUMPHREY).

li presentò al re, aveva a lungo studiato gli smalti, cosicchè le sue cognizioni unite all'esperienza tecnica dei due artisti condusse a grandi risultati. Petitot fu alloggiato a Whitehall; ritrattò il re ed altri membri della famiglia reale, copiò in smalto varie pitture di Van Dyck ed era per così dire diventato una istituzione qui, quando il trionfo del Parlamento e la morte del re lo costrinsero a cercar nuovi campi altrove. Egli emigrò, ottenne durante l'esiglio la protezione di Carlo II che lo fece conoscere a Luigi XIV, per il quale eseguì smalti in gran numero con l'aiuto del fedele Bordier e del proprio figlio Jean Petitot il giovane (1650?-1695). Petitot il vecchio morì a Ginevra nel 1691 all'età di 84 anni. Suo figlio si stabilì in



FIG. 482. — SMALTO.
(GERVASIO SPENCER).

Inghilterra, studiò qualche tempo con Samuele Cooper e viveva ancora in Londra nel 1695. Gli smalti di Bordier sono relativamente rari ed il più importante è forse il « Gioiello di Fairfax » che fu donato dal Parlamento a sir Tommaso Fairfax dopo la battaglia di Naseby e che ora appartiene a lord Hastings. Gli smalti dei Petitot sono invece numerosi e il loro merito consiste specialmente nella eccellenza della loro tecnica brillante che conduce

a una grande vivacità. Belle collezioni di smalti sono nel Victoria and Albert Museum, nella collezione Wallace, nel Louvre e presso molti privati.

Il primo successore dei Petitot nel nostro paese fu Carlo Boit, un franco-svedese che venne in Inghilterra come maestro di disegno, ma poi si dedicò alla pittura in smalto. Il corso della sua vita fu burrascoso e i suoi lavori sono rari. I migliori si trovano in possesso del sig. Jeffry Whitehead, di lord Spencer, del capitano Holford, e in collezioni viennesi. Dopo Boit venne il suo scolaro Cristiano Federico Zincke, artista sassone prolifico che eseguì ritratti



FIG. 483.
AUTORITRATTO IN SMALTO DI H. BONE.

in gran numero, i migliori dei quali sono eccellenti, di fattura larga insieme e brillante, di effetto cospicuo. Buoni esemplari se

ne trovano in tutte le principali collezioni di miniature. Zincke visse in Inghilterra sessant'anni e vi morì nel 1767.

Altri forestieri di nascita, che lavorarono in smalto in Inghilterra nel XVIII secolo, furono: Giorgio Michele Moser (1704?-1783) e Geremia Meyer (1735-1789) entrambi membri fondatori della Accademia Reale, Rouquet (1702?-1759), Groth (1650), Cristiano Richter (1680?-1732) e i fratelli Hurter (1730-1790). I pittori inglesi in smalto furono una piccola schiera, Gervasio Spencer (m. 1763), che cominciò l'esistenza come servitore, produsse alcune buone miniature tanto in smalto (fig. 482) quanto in acquarello. Nataniele Hone (1718-1784) fu superato tanto nella miniatura ordinaria quanto in quella a smalto da suo figlio Orazio (1756-1825), le opere migliori del quale sono piene d'attrattiva e di vigore. Enrico Spicer, Guglielmo Prewitt e diversi altri artisti indigeni sono conosciuti principalmente o solamente per le loro firme sotto alcuni lavori. Un nome più importante è quello di Enrico Bone (1735-1834, fig. 483), che sarebbe stato uno dei più fini artisti dello smalto se avesse avuto miglior



FIG. 484. — RITRATTO.
(NOË SEAMAN).

occhio pel colore. Nato nella Cornovaglia, egli fu sul principio decoratore di porcellana a Plymouth, poi si dedicò allo smalto e eseguì copie di molti famosi dipinti e di tutta una serie di ritratti dell'era Elisabettiana. Fu eletto R. A. (socio della Accademia Reale) nel 1811 e morì nel 1834. I suoi figli, Enrico Pierce Bone (1779-1855) e Roberto Treweek Bone (1790-1840), esercitarono l'arte del padre ma con minore successo. Colla morte di E. P. Bone nel 1855 la serie degli artisti attratti all'arte dello smalto dalla fama di Petitot e dalla moda da lui iniziata, venne a spegnersi. Negli ultimi anni essa ha cominciato a ricomparire e ad essere trattata con successo da sir Uberto von Herkomer, dal sig. e dalla signora Nelson Dawson e da vari altri. Finora però non si è ritentato di servirsene per il ritratto, giacchè non si adatta nè alla fretta, nè alle mode moderne.

BIBLIOGRAFIA. — PROPERT J. L., *A History of Miniature Art*, 1887; FOSTER J. J., *Miniature Painters British and Foreign*, 1903; WILLIAMSON, *Portrait miniatures*, 1807 — *Illustrated catalogue of Exhibition of Miniatures, Burlington fine Arts Club*, 1880 — *Catalogue of Exhibition of Miniatures at the Royal Academy*, 1870 — *Catalogue of special Exhibition of Miniatures at S. K. Museum*, 1865; ROBERTSON ANDREW, *Letters of, with a Treatise on the Art of Miniature*, 1895.



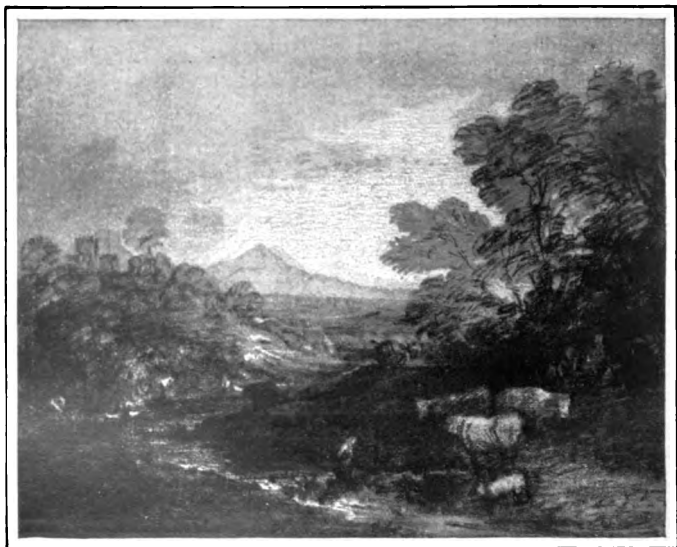


FIG. 485. — ABBOZZO DI PAESAGGIO. (GAINSBROUGH).
(J. P. Heseltine, Esq.).

CAPITOLO XVIII

ACQUARELLI E DISEGNI

ACQUARELLI

UNA delle tre forme di attività artistica nelle quali l'Inghilterra può vantare la precedenza sulle nazioni sue rivali è la pittura all'acquarello ¹. Questa non fu, naturalmente, una nuova scoperta dei nostri pittori del secolo XVIII, essendo già stata praticata nella stessa forma — cioè con colori trasparenti — dai pittori paesisti olandesi; ma questi vi si erano rivolti accidentalmente e non si erano mai curati di svilupparne le possibilità. Il particolare individuo che la moderna scuola può considerare come suo iniziatore fu Paolo Sandby (1725-1809), nativo di Nottingham, il quale esercitò successivamente le professioni di cartografo militare, disegnatore topografo, disegnatore pittorico e maestro di disegno; e fu anche artista in acquaforte e acquatinta. Molto del

¹ Le altre due sono l'incisione a mezza tinta e il ritratto in miniatura.

suo lavoro fu eseguito in colori a corpo, ma egli adoperò pure il metodo più luminoso. La sua ultima posizione fu quella di maestro in capo di disegno alla regia Accademia militare di Woolwich. Eccellenti esemplari dell'opera sua esistono nel Museo Britannico e nelle collezioni di Edimburgo, di Dublino, di Kensington. Contemporanei di Sandby furono diversi artisti semi-dimenticati che, almeno incidentalmente, dipinsero ad



FIG. 486. — SUL WHARFE. (GIRTIN).
(Victoria and Albert Museum).



FIG. 487. — NAVI OLANDESI. (TOMASO HEARNE).
(Victoria and Albert Museum).

in Russia. Pietro lo mandò a studiare pittura in Italia e di là venne in Inghilterra nel 1746. Egli vi divenne ben presto di moda e fu scelto come maestro di disegno per la scuola di Eton e per il principe di Galles. Sposò una sorella di Roberto Edge Pine ed ebbe un figlio destinato a superarlo nell'arte sua. Alessandro Cozens va studiato nel Museo Britannico e nel « Victoria and Albert ». I suoi disegni sono fantastici, anzi fantasmagorici, e ci pre-



FIG. 488. — IL THOLSEL A DUBLINO.
(MALTON). (Galleria Nazionale, Dublino).

parano ai lavori simili, ma più forti, del suo meglio dotato figliuolo, Giovanni Roberto Cozens (1752-1799), al quale Constable applicò il detto sovente citato: « egli fu il più gran genio che si sia mai avvicinato al paesaggio », e che seppe riprodurre la poesia del paese con un metodo quasi monocromo. Egli fu il primo a rivelarci la grandiosità e la inaccessibilità delle Alpi e fu così, in certo modo, precursore di Turner, il quale infatti ci lasciò diverse Turneriane versioni di veri disegni di Cozens. Questi ebbe poi sfortunatamente in sè un germe di squilibrio mentale che degenerò in vera pazzia prima della fine della sua vita.



FIG. 480. — VERONA.
(BONINGTON).
(Victoria and Albert Museum).

Un gran passo in avanti fu fatto all'apparire sulla scena di Tommaso Girtin (1773-1802, fig. 486), il quale era di venti anni più giovane di Cozens e fu il primo dei nostri acquarellisti nel senso moderno della parola. Egli adoperava francamente quel colore per simpatia, e sapeva dare al proprio *medium* tutta la profondità e la potenza di cui era capace. Era del resto un provetto artista ed aveva una larga visione del suo soggetto e un occhio sicuro per il particolare caratteristico. Buoni esempi dei suoi lavori esistono nel Museo Britannico e al South Kensington. I suoi disegni sono topografici in quanto rappresentano luoghi realmente esistenti. Taluni dei



FIG. 490. — OXFORD. (DE WINT).
(Victoria and Albert Museum).

migliori rappresentano Parigi, Durham e scene nella Scozia e nel Paese di Galles. Una magnifica *Rue St. Denis a Parigi* apparve da Christie nel 1908.

Girtin ebbe grande influenza su Turner, il quale diceva: « Se Tommaso Girtin fosse vissuto, io sarei morto di fame »; nè i suoi timori erano infondati, perchè quando camminavano sopra vie parallele, Girtin

era sempre il più innanzi dei due. Egli morì però a 29 anni e il vizio del bere affrettò la sua fine.

Oltre i Cozens e i Girtin, artisti e disegnatori in gran numero si dedicarono con maggiore o minore intelligenza e abilità ad esplorare le possibilità dell'acquarello. Basterà qui nominare uomini come Enrico Edridge (1769-1844) che si distinse in vari generi; A. W. Devis (1763-1822), Giovanni Webber (1752-1792) e Guglielmo Alexander (1767-1816), i quali tutti lavorarono in luoghi che allora potevano dirsi remoti; Tommaso Hearne (1744-1817, fig. 487); Giovanni (1745-1786) e Roberto (m. 1809) Cleveley; Niccolò Pocock (1741-1821); Michelangelo Rooker A.R.A. (1743-1801); Guglielmo Marlow (1740-1813);

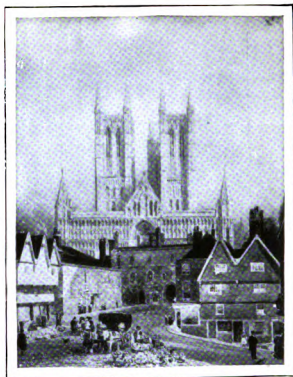


FIG. 491. — LINCOLN. (DE WINT).
(Victoria and Albert Museum).



FIG. 492. — VALLE DI IRTHING. (COPLEY FIELDING).
(Victoria and Albert Museum).

la possibilità di questo *medium* e, di disegno in disegno, a trasformarlo da un sentiero laterale dell'arte in una via maestra lungo la quale il pittore poteva camminare a testa alta con una sola preoccupazione: servirsi di un materiale di non sicura durata; il che equivale al combattere senza retrodifesa. Ma forse cento anni fa non aveva comin-

Guglielmo Pars (1742-1782); Guglielmo Payne (che espose dal 1786 al 1813); Odoardo Dayes (1763-1804), il quale influenzò Turner notevolmente, e i tre Malton (fig. 488) già citati a pag. 223. Tutti questi furono eclissati quando Turner cominciò a volgere la sua fantasia verso



FIG. 493. — CASTELLO DI WINDSOR.
(DAVIDE COX). (Victoria and Albert Museum).



FIG. 491. — CAMPO DI GRANO. (DAVIDE COX).
(Victoria and Albert Museum).

scendo a renderne più saldo il dominio, ad arricchirne gli effetti, ad inventare per essa nuove risorse, fino al renderla capace di produrre lavori come l'*Edimburgo*, o la *Battaglia di Fort Rock*, nella Galleria Nazionale a Londra, o quel sogno in colori che è *Il palazzo del Doge* nella Galleria Nazionale irlandese. Il miglior



FIG. 495. — MACBETH E GLI ASSASSINI.
(G. CATTERMOLE).
(Victoria and Albert Museum).

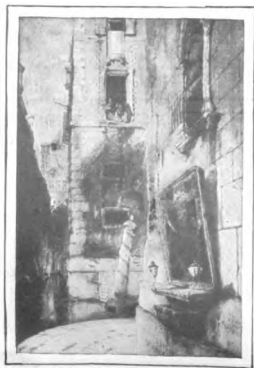


FIG. 496. — VENEZIA.
(J. HOLLAND).
(Victoria and Albert Museum).

ciato ancora questa sfiducia ad insinuarsi e nessun presentimento della rovina ora toccata a troppi disegni di quell'epoca era venuto a turbare per gli artisti il piacere della esecuzione. Appena trascorsi per Turner gli anni dell'incertezza egli cominciò ad estendere il campo della pittura all'acquarello; e continuò a farlo fino alla fine del suo periodo di creazione, riu-

modo di capire la larghezza e la profondità di Turner come pittore all'acquerello è di studiarlo in tre collezioni pubbliche: quella dei disegni finiti nella Galleria Nazionale, la quale è perfettamente accessibile e facile all'esame malgrado ciò che troppo frettolosi critici ne hanno voluto dire; e le due piccole collezioni lasciate rispettivamente alle Gallerie scozzesi ed irlandesi dal defunto Enrico Vaughan. Queste due hanno il vantaggio, più unico che raro in collezioni consimili, di aver conservato il loro colore; vantaggio che

durera perchè il testamento del sig. Vaughan impone che non siano esposte alla luce che sotto certe determinate condizioni che le mettono completamente al sicuro da qualunque danno.

Nel principio del secolo XIX i pittori all'acquarello avevano così ben cominciato ad aver coscienza della loro forza, che taluni di quelli che li capitanavano pensarono di fondare una spe-



FIG. 497. — ESTATE TRANQUILLA. (F. O. FINCH).
(Victoria and Albert Museum).



FIG. 498. — BORGIA S'AMUSE. (ROSSETTI).
(Victoria and Albert Museum).

ziale accademia, o piuttosto una loro propria società d'esposizione. I membri fondatori ne furono: Giorgio Barret juniore (m. 1842), W. Havell (1782-1857), Joshua Christall (1767-1847), J. Varley (1778-1842), Cornelius Varley (1781-1873) e undici altri di minore importanza. Francesco Luigi Tommaso Francia (1772-1839), nativo di Calais, si stabilì in Londra, fu eletto membro della società poco dopo la sua fondazione ed ebbe una parte notevole nel preparare le sorti future della scuola. Egli ebbe anche una grande influenza nello sviluppo delle belle doti di Riccardo Parkes Bonington (1801-1828), il quale offre il più notevole esempio conosciuto, forse, della prevalenza della razza e della nazionalità sull'ambiente nella formazione di un artista; giacchè Bonington, che fu quasi interamente francese per educazione ed allenamento, rimase assolutamente inglese nel carattere dell'arte sua.

ciale accademia, o piuttosto una loro propria società d'esposizione. I membri fondatori ne furono: Giorgio Barret juniore (m. 1842), W. Havell (1782-1857), Joshua Christall (1767-1847), J. Varley (1778-1842), Cornelius Varley (1781-1873) e undici altri di minore importanza. Francesco Luigi Tommaso Francia (1772-1839), nativo di Calais, si stabilì in Londra, fu eletto membro della società poco dopo la sua fon-



FIG. 499. — LA LUNA DI MIELE DEL RE RENATO. (ROSSETTI).



FIG. 500. — IL CASTELLO DI WARKWORTH.
(SIR ERNEST WATERLOW).

La più recente storia dell'acquarello inglese si risolve in una lista di nomi famosi ed in pochi cenni delle loro varianti negli ideali e nella pratica. La natura stessa del materiale adoperato impedì a queste varianti di essere molto cospicue e mantenne sopra una angusta piattaforma tanto il pittore della famiglia Inghilterra quanto quello di figura o dei più larghi aspetti della natura all'aperto.

Il periodo più fiorente di tutti, quello cioè che corre tra la



FIG. 501. — ARAIURA NEL SUSSEX. (THORNEWAITE).
(Victoria and Albert Museum).

fondazione della « vecchia società » e i primi dubbi sulla persistenza del materiale che si sono fatti sentire durante gli ultimi 25 anni, fu illuminato dal genio di dieci o dodici uomini che furono: Giorgio Barret juniore, già nominato, Samuele Prout (1783-1852), Guglielmo Enrico Hunt (1790-1864), Pietro de Wint (1784-1849), Antonio Vandyke Copley Fielding (1787-1855), Davide Cox (1783-1859), Giorgio Cattermole (1800-1868),



FIG. 502. — CAMPO DI FIENO, AMBERLEY.
(WIMPERIS). (Victoria and Albert Museum).

Guglielmo Giacomo Muller (1812-1845), Francesco Oliverio Finch (1802-1862) e Giacomo Holland (1800-1870). Tutti questi erano maestri di disegno e in questa qualità acquistarono la combinazione di facilità, di vigore e di ricchezza che è la caratteristica di tutto il gruppo. La necessità di produrre un risultato di qualche importanza nel minimo del tempo fu per essi una disciplina eccellente. Essa non permetteva di ritornare due volte sullo stesso fondo; le tinte dovevano esser subito messe al grado di forza voluto e la modellatura si otteneva piuttosto col togliere che con l'aggiungere; e da ciò ne risultarono pitture luminose con luce per così dire interiore.

Giorgio Barret era figlio del discepolo irlandese di Wilson nominato in un capitolo precedente. Egli si distinse principalmente per la sua padronanza dell'atmosfera, nella qual cosa egli ci ricorda Alberto Cuyp. Nel disegno però egli fu più affine a Claude poichè preferiva le composizioni di tipo classico equilibrate con gran cura che egli dipingeva tanto ad olio come ad acquarello. Un bell'esempio ne abbiamo al South Kensington. F. O. Finch era pure eccellente nel medesimo stile di arte Claudiana.

Samuele Prout è famoso per la simpatica bravura con la quale eseguì esemplari di architettura gotica e del Rinascimento consunti dal tempo; Copley Fielding per la destrezza con la quale trattò soggetti richiedenti esperienza tecnica; Pietro de Wint per la tecnica



FIG. 503. — IL BEVITORE. (WAINWRIGHT).



FIG. 504. — MRS. SIDDONS. (J. DOWNMAN).
(Da una stampa).



FIG. 505. — RITRATTO A PASTELLO.
(GIOVANNI RUSSELL).
(Victoria and Albert Museum).

raffinata adatta al suo sangue batavico; Muller e Giacomo Holland per il loro brillante talento decorativo; e Davide Cox, il migliore del gruppo, per la felice novità del suo stile singolarmente espressivo e per il suo amore verso tutto ciò che forma la bellezza della natura. W. H. Hunt è più strettamente imitativo; taluni vorrebbero anche negargli del tutto il diritto d'essere annoverato tra gli artisti, e veramente egli è così insufficiente nel disegno, che sono necessarie tutte le sue qualità coloristiche per ispirare molto interesse al di d'oggi. Si potrebbe ancora notare un gran numero di altri acquarellisti che si distinsero od almeno

acquistarono fama specialmente dipingendo ad olio; ma sarebbe una ripetizione; la lista conterrebbe nomi già celebri come quelli di Madox Brown, Millais, Rossetti e Burne-Jones.

Un piccolo gruppo però richiede di essere segnato a parte ed è quello che si raccoglie intorno a Federico Walker (1840-1875) e lo riconosce come capo. La sua arte è quasi troppo spiccatamente inglese poichè trae la sua ispirazione da ciò che i nostri amici tedeschi chiamerebbero sentimentalità; ma essa si giustifica fino a un certo punto per l'esecuzione spesso veramente squisita. Dopo Walker medesimo il più distinto membro del gruppo fu Giorgio Pinwell (1842-1875), il quale, come Walker, dimostrò più di una volta che, sotto la forma aneddotica di arte alla quale fu dedicata la maggior parte della sua vita, esisteva una robusta potenza capace di condurlo lontano se i fati gli fossero stati più propizi. Walker e Pinwell ebbero seguaci durante la vita e non è probabile che li perderanno del tutto; perchè l'arte loro fa appello



FIG. 506. — FIGURA DI DONNA.
(GAINSBOROUGH?).
(Museo Britannico).

MISS VERNON, COME CUCITRICE
di Romney
(Da una stampa colorata di T. Cheesman)



ad una passione che perdura nella razza anglo-sassone.

La generazione che è venuta subito dopo questi artisti è stata in complesso notevole per i suoi esperimenti con questo *medium*. Certi abili pittori, come il fu Tommaso Collier, il sig. Thornewaite, sir Ernest Waterlow e E. M. Wimperis, si sono accontentati della semplicità dei vecchi sistemi e hanno seguito le tradizioni di Cox e di De Wint. Ma altri hanno sentito, a quanto pare, che nuovi metodi erano richiesti per sostenere l'interesse del pubblico per l'arte loro; e di qui nacquero diversi progressi nella tecnica, più particolarmente relativi al corpo

del colore e a una maggior larghezza nella scelta dei soggetti in confronto a quella ritenuta fin qui sufficiente; e la maggiore attività nell'inventar cose nuove fu forse quella spiegata da una istituzione più recente che la « Vecchia Società » e cioè dall'*Institute*

of Painters in Water colours (Istituto dei pittori acquarellisti). Negli ultimi anni furono fatti tentativi per allargare il campo dell'acquarello e spingerlo verso una male intesa rivalità con il colore a olio; ma furono tentativi suggeriti piuttosto dalla incessante richiesta di cose nuove per parte d'una generazione *blasée*, che da criteri artistici. La tecnica continentale poi contribuì anch'essa a trascinare l'acquarello inglese fuori del suo sentiero antico e a trasformarlo in uno sforzo d'ingegnosità e di destrezza anzichè in una forma d'arte sincera. I giovani acquarellisti francesi specialmente hanno fatto dell'acquarellista una specie di Paganini della pittura.

Il pastello può quasi classificarsi



FIG. 507. — DISEGNO IN GESSO.
(ALFREDO STEVENS).

(Victoria and Albert Museum).



FIG. 508. — DISEGNO IN GESSO.
(ALFREDO STEVENS).

(Victoria and Albert Museum).



FIG. 539. — STUDIO PER IL GRUPPO DI ISAIA A S. PAOLO. (ALFREDO STEVENS).
(Victoria and Albert Museum).

insieme all'acquarello, poichè quest'ultimo *medium* ha dovuto così spesso essere chiamato in suo aiuto. Esso ha fiorito in Inghilterra durante la seconda metà del XVIII secolo, a cominciare da artisti come Arturo Pond (gli acquarelli del quale benchè numerosi non sono generalmente riconosciuti come suoi) e Francesco Cotes, per finire con Giovanni Russell e J. R. Smith. Nel recente risveglio questo metodo ha di nuovo prodotto cose buone.

DISEGNI

L'indole del genio anglo-sassone non essendo mai stata tale da domandare la propria espressione

alla linea, o, per adoperare un termine più generico, alla forma, i disegni sono relativamente scarsi nella scuola inglese. I nostri pittori hanno preferito cominciare il loro lavoro sulla tela col minore possibile corredo antecedente di abbozzi, studi, indagini sulla struttura e sul movimento. Nel secolo XVIII pochissimi per verità facevano dei disegni propriamente detti: quelli di Reynolds infatti non sono che schizzi frettolosi indicanti in forma molto rudimentale ciò che era nel suo pensiero; quelli di Hogarth sembrano più che altro piante sommarie dei dipinti da eseguirsi e Romney praticamente non ne faceva alcuno. Il solo Gainsborough disegnava al modo degli artisti francesi e italiani. I suoi disegni di figure o di paesaggi sono anzi tra i più belli che siano mai stati eseguiti e nelle vendite salgono a prezzi enormi. Sono sempre studi di movimento con simpatiche decorazioni di panneggiamento, se si tratta di figure, e effetti di luci e d'ombre nel caso



FIG. 510. — DISSODANDO LA ZOLLA.
(COTMAN). (Museo Britannico).

dei paesaggi; non mai studi oggettivi di struttura. Hoppner fece dei bei disegni di paesaggio, ma forse troppo servilmente modellati su quelli di Gainsborough. Lawrence visse da giovane disegnando e seguì più o meno a disegnare tutta la vita; ma i suoi lavori lineari sono singolarmente deboli e vuoti, mentre il disegno nei migliori suoi quadri — come l'*Angerstein* della Galleria Nazionale e il *Warren Hastings* nella Galleria Nazionale dei ritratti — sono infinitamente migliori di qualcun altro suo lavoro a punta. I piccoli ritratti di Downman sono capolavori nel loro genere e possono francamente essere classificati tra i disegni perchè di colore non hanno che una leggerissima tinta

spesso applicata da dietro e la loro bellezza consiste nella scultoria purezza dei loro contorni combinata con una gradevole abbondanza di tratteggio nelle altre parti. Un certo numero di buoni disegni ci lasciarono Raffaello Smith, Wilkie, Bonington e altri; ma l'abitudine fu di rado persistente abbastanza per condurre a grandi risultati di qualità o di quantità.

I paesisti figurano in questo campo molto meglio che i pittori di figura. I disegni di Turner sono vere preparazioni di quadri, note di tutti i fenomeni della natura trasfigurati talvolta e sempre influenzati dal sentimento dell'artista al loro cospetto. Quelli di Constable sono superbi, e rivelano la fusione più perfetta delle qualità subiettive e oggettive. Crome era un maestro di bianco e nero e Cotman più che un maestro. Alcuni dei disegni di quest'ultimo — come, per esempio, *Turning the sod* (rivoltando la zolla) e il *Centauro*, entrambi nel M. Britannico — rivelano un grado altissimo d'immaginazione pittorica.



FIG. 511. — IL CENTAURO. (COTMAN).
(Musco Britannico).



FIG. 512. — PAESAGGIO. (COTMAN).
(Sir Hickman Bacon, Bart.).

Nel complesso però i pittori della prima metà del XIX secolo non ebbero fama come disegnatori; e fu soltanto quando il movimento prerafaellita venne ad attrarre l'attenzione su tutte le abitudini dei primitivi pittori italiani che molto fu fatto in quel campo. Anche allora però non fu della linea, strettamente considerata, che si preoccuparono i disegnatori inglesi. Il primo di essi



FIG. 513. — ALBERI. (CONSTABLE).
(Victoria and Albert Museum).

a produrre in questo genere lavoro veramente bello fu Alfredo Stevens, uno dei più grandi maestri di disegno che siano mai esistiti. I suoi migliori lavori in gesso non furono mai superati. Da Stevens in poi, i pittori britannici sono stati molto più disposti di prima ad adoperare la punta; ma non si può dire che a questo contribuisse particolarmente il suo esempio, perchè questo artista per quanto grande rimase singolarmente sconosciuto financo ai giorni nostri. Il risorgimento del disegno tra noi fece parte del movimento generale che venne a spirare vitalità, se pur non sempre eccellenza, in ogni ramo dell'arte. I disegni di

lord Leighton, di sir Edward Burne-Jones, hanno qualità che li salveranno dall'oblio, mentre quelli di Whistler — oltre le sue acqueforti e litografie — saranno annoverati fra i più bei lavori lineari moderni.

Quando si tratta di artisti ancora viventi è difficile dire qualche cosa che resista con certezza alla prova del tempo, perchè un artista può benissimo non ottenere gran fama col pennello eppure preparare più o meno segretamente ottimo lavoro con la punta. Possiamo però senza esitazione affermare che i nostri discendenti faranno tesoro dei disegni dei signori J. M. Swan, Augusto John, Muirhead Bone e alcuni altri.

Quanto al disegno concepito a scopo di illustrazione la scuola inglese ne fu feconda per un secolo e più; ma relativamente pochi di quelli che si dedicarono a questo genere di lavoro hanno saputo scegliere la giusta mira per dare nel segno, poichè troppo spesso, anzichè raccomandarsi alla linea, sono andati a cercar l'effetto nel colore, nel tono e in altre qualità non sempre adattabili alla punta. E questo è vero in modo speciale di Federico Walker e della sua scuola. Negli ultimi anni abbiamo avuto un

grande progresso in questo campo e non sarebbe ora possibile compilar qui la lunga lista di artisti in « bianco e nero » perfettamente edotti dei limiti, come delle risorse, della loro arte. Molto del merito di questo progresso è da attribuirsi ai giornali illustrati ed alle Riviste a buon mercato. Il primo a indicare la via da percorrere fu l'*Illustrated London News*, fondato più di mezzo secolo fa; e un passo in avanti anche più notevole fu fatto dal *Graphic*, una ventina d'anni più tardi. I proprietari di quest'ultima pubblicazione formarono una vera scuola di giovani artisti in « bianco e nero » e diedero a questo ramo dell'arte un impulso che non è ancora cessato. Per un certo tempo il lavoro di questo genere fu tutto affidato all'incisore in legno; ma venne poi il giorno in cui i processi fondati sulla fotografia permisero di ottenere facsimili a buon prezzo e con grande fedeltà; e allora il tocco in penna si trovò messo in evidenza. Esso si prestava a quei metodi che aiutavano il disegnatore a farsi rapida giustizia e a produrre con prontezza brillanti risultati, con la certezza che l'unico suo limite era quello della propria capacità. Il tocco in penna può veramente chiamarsi la forma d'arte caratteristica dell'ultimo quarto di secolo ed ha avuto una enorme influenza nello spargere tra la gente idee meno difettose sull'arte di quelle che prima imperavano. Gli abili disegnatori in penna, gli artisti in « bianco e nero » sono ora così numerosi, che nominarne soltanto alcuni sarebbe cosa ingiusta; ma questa forma d'arte non può essere ricordata senza che il pensiero corra ai nomi di Carlo Keene e Filippo May.



FIG. 514. — SALISBURY. (CONSTABLE).
(Victoria and Albert Museum).

BIBLIOGRAFIA. — ROGET J. L., *History of the old Water Colour Society*, 1891; MONKHOUSE COSMO, *The Earlier English Painters in Water Colour*, 1898; REDGRAVE R. e S., *A century of Painters*, 1866; ARMSTRONG SIR W., *Turner*, 1902; Id., *Alfred Stevens*, 1881; STANNUS H., *Alfred Stevens*, 1891; ROSSETTI W. M., *Some reminiscences*, 1906; SHARP W., *Dante Gabriele Rossetti*, 1882; PHILLIPS CLAUDE, *Frederick Walker and his works*, Portfolio, 1894; HAMERTON P. G., *Landscape*, 1885; ORROCK J., *On the english art of Water Colour Painting*, 1891; *Report of the committee of the council of education on the action of Light on Water Colours*, 1888; HAMERTON P. G., *Drawing and engraving*, 1892; GLEESON WHITE J. G., *Modern Illustration*, 1895; PENNELL J., *Pen drawing and Pen draughtsmen*, 3^a ed., 1897; PENNELL J. e E. R., *Lithography and Lithographers*, 1898; *Dictionary of National Biography*.



FIG. 515. SOLDATI DORMIENTI SUL SEPOLCRO PASQUALE.
(*Cattedrale di Lincoln*).

CAPITOLO XIX

SCULTURA

PRIMO PERIODO — SCULTURA GOTICA

LA storia della scultura primitiva nelle Isole Britanniche rivela le medesime particolarità di quella delle altre nostre arti. Prima di tutto è piena di lacune perchè i distruttori d'immagini hanno spezzato molti anelli della catena che dobbiamo cercar di ricostruire appoggiandoci a ciò che esisteva prima o è venuto poi; in secondo luogo il nostro progresso dallo stato di barbarie a quello di coltura è stato tutt'altro che continuo; e qui, più frequentemente che altrove, siamo stati sballottati dallo sviluppo di una razza a quello di un'altra. Questi ultimi mutamenti corrispondono alle modificazioni nella popolazione e illustrano ciò che abbiamo detto nel nostro primo capitolo intorno ai caratteri di razza nell'arte europea. I più antichi residui che nella Gran Bretagna possono essere classificati come



FIG. 516. — PORTA MERIDIONALE DEL
CORO DELL'ANGELO.
(*Cattedrale di Lincoln*).

sculture a un certo grado di sviluppo, sono certe croci che furono chiamate Angliche, ma sono indubbiamente di ispirazione celtica. La più bella tra queste è la Croce di Bewcastle, nella Cumberlandia, con una figura di Cristo su un lato e ornati caratteristicamente celtici sugli altri tre. L'iscrizione ci permette di assegnare a questo monumento la data della metà del secondo secolo. Esso è un esempio di prim'ordine del primitivo istinto celtico di esprimersi in linee e di coordinare il disegno in una unità. Contemporanee a queste o di poco posteriori sono varie altre croci e frammenti di croci nelle vicinanze del « Border » (confine tra la Scozia e l'Inghilterra) appartenenti ad un periodo di bella ispirazione e derivanti probabilmente dall'eccellenza della loro tecnica dalla presenza, tra gli scultori indigeni, di artefici provenienti dall'Europa orientale. Questa influenza orientale è stata però forse esagerata o piuttosto male intesa; giacchè essa esiste senza dubbio, ma soltanto per l'esecuzione manuale, mentre la sua portata sopra lo spirito celtico dirigente è appena percettibile.

Dopo la conquista sassone, un nuovo ideale venne a prender piede nel Sud dell'Inghilterra che ha Winchester per centro; e gradatamente ne risultò la formazione di una scuola di carattere teutonico anzichè celtico, la quale tecnicamente tendeva piuttosto alla minuta ricerca che non all'u-



FIG. 517. — BASSORILIEVO SASSONE. CRISTO CHE SI RECA ALLA CASA DI MARTA E MARIA. (Cattedrale di Chichester).



FIG. 518. — BASSORILIEVO SASSONE. LA RESURREZIONE DI LAZZARO. (Cattedrale di Chichester).



FIG. 519. — PARTI-
COLARE DEL POR-
TALE MERIDIONALE.
(Cattedrale di
Lincoln).

nità e alla larghezza e preferiva concetti complessi, drammatici e affastellati, alla semplicità coerente e scultoria. Belli esempi di questa scuola sassone nel momento del suo pieno sviluppo sono i famosi bassorilievi nella cattedrale di Chichester che trattano della storia di Lazzaro (fig. 517 e 518: *Cristo che si reca alla casa di Marta e La resurrezione di Lazzaro*). Essi rivelano uno sforzo verso il raffinamento e una discreta ambizione tecnica, perchè vi si affrontano difficoltà non lievi, come quella del profilo in tre quarti. Oltre a questi bassorilievi di Chichester, altre importanti reliquie di questa scuola esistono in certe grandi croci, delle quali Bradford-on-Avon e Romsey possiedono i migliori esemplari. Esse erano talvolta fiancheggiate da angeli, dei quali pure esistono ancora alcuni pochi esempi.

La conquista normanna portò un altro mutamento. I conquistatori di razza vigorosa, recentemente venuti dal Nord, erano agitati dal-

l'ambizione estetica comunicata loro dagli stessi Celti sottomessi, e subito si accinsero a coprire il paese recentemente conquistato di monumenti di architettura; ma passò molto tempo prima che tentassero seriamente di aggiungere la gloria della scultura libera alle altre forme di attività. Le loro grandi cattedrali di Winchester, St. Albans, probabilmente Londra e Canterbury, non ebbero decorazioni di figura se non dipinte. A Lincoln, per verità, esistono sulla facciata occidentale certi bassorilievi che sarebbero primitivi ed importanti esempi di scultura figurata normanna, se si potessero accettare come contemporanei alla architettura della quale fanno parte. Questa facciata si stava fabbricando sotto il vescovo Remigio fino dal 1075; ma essi hanno un carattere tale che la determinazione della data pare debba invece oscillare tra



FIG. 520. — SERRAGLIA CIRCOLARE.
(Cattedrale di Chester).

l'epoca sassone e la prima metà del XII secolo. In un cenno sulla nostra scultura nazionale, considerata come arte a sè, non possono trovar posto gli intagli che si eseguivano nei giorni dell'architettura gotica ad arco a tutto sesto, essendo essi, anche nelle loro forme più evolute come nel portale occidentale della cattedrale di Rochester, strettamente architettonici.

La scultura gotica, nel senso di arte più o meno libera, può dirsi abbia cominciato con la moda d'introdurre teste scolpite in certi punti delle prime costruzioni ad arco acuto. Que-

ste teste facevano naturalmente ufficio di decorazione; ma le mensole, le estremità delle modanature, le interruzioni dei cordoni che offrivano loro la ragion d'essere, erano così adatti alle loro forme, che l'intagliatore poteva lavorare liberamente ed esprimersi con la stessa sincerità come se non avesse altra condizione che quella degli arnesi e del materiale. Non accadeva invece così coi capitelli, i pennacchi e i cordoni correnti, nei quali le forme costruttive modifica-



FIG. 521. — ANGELO INCENSANTE.
(Cattedrale di Lincoln).

vano quelle decorative e il lavoro di scultura — come forma d'arte espressiva — non avrebbe avuto alcun significato, separato dalla architettura circostante.

La causa che giustifica la lentezza con la quale la scultura libera si è sviluppata nella architettura gotica ad arco acuto, è stata bene formulata così: « L'arte gotica, avendo trovato il suo tema nell'espressione organica della costruzione in pietra, rifiutò di ammettere qualsiasi frase discordante » ¹. La scultura di figura



FIG. 522. — I FRATELLI DI GIUSEPPE.
(Cattedrale di Salisbury).

¹ PRIOR F. S. e GARDNER A., *English Medieval Sculpture*. (Architectural Review, vol. XII a XVII).



FIG. 523. — FIGURE SULLA
FACCIATA OCCIDENTALE DELLA
CATTEDRALE DI WELLS.

pilate *in situ* quando le pietre erano già murate nella costruzione; ma in taluni distretti ne incontriamo diverse che furono fornite ai muratori già pronte, scolpite probabilmente in qualche studio centrale e in pietra del luogo. Verso la metà del XIII secolo l'abilità dello scultore inglese era pienamente sviluppata ed eccellente lavoro era prodotto in tutto il paese; dando così la prova che i costruttori inglesi erano abbondantemente forniti di abilità innata e di acquistato sapere. A quell'epoca la scultura di teste aveva sviluppato tutti i suoi caratteri nazionali di raffinamento nella esecuzione e di delicatezza nel sentimento; e si era completata con una crescente abilità a trattare l'intera figura. Questa era però al principio limitata strettamente ai punti nei quali era richiesta dall'architettura, cioè alle mensole ecc. già nominate, alle

era appena tollerata dai primi costruttori dell'arco acuto come parte del loro lavoro. A Canterbury, a Chichester, nei grandi edifici del Nord, essa non esiste; e ben poche tracce se ne trovano al Nord dell'Humber prima della metà del secolo XIII. Fu nel Sud che quella ambizione ebbe principio; e ivi la futura grandezza della scultura gotica inglese rivelò le sue prime tracce in quelle teste scolpite delle quali siamo ancora così ricchi. « Distruzioni sistematiche e continue le hanno perseguitate per oltre 600 anni; ma esse tuttavia ci rimangono a migliaia; e la finezza, la vivacità e la varietà del loro trattamento sono sorprendenti » (Prior e Gardner). Nella grande maggioranza dei casi erano scolpite



FIG. 524. — FIGURE SULL'ENTRATA AL CLOSE.
PETERBOROUGH.

serraglie (fig. 520), ai capitelli, dove stavano alquanto a disagio, e ai pennacchi degli archi che così chiaramente richiedono una decorazione. Subito dopo le teste, gli esemplari di figure scolpite che possiamo citare sono appunto in questi medesimi pennacchi e i migliori di essi esistono a Lincoln (fig. 521), a Salisbury (fig. 522) e nell'abbazia di Westminster. A Lincoln e a Westminster la forma del pennacchio ha determinato il carattere delle figure che sono praticamente limitate ad angeli le cui ali possono aprirsi comodamente in quegli spazi. I più begli angeli di Lincoln sono pari a qualunque scultura europea della stessa data e anche di epoche molto posteriori; mentre i migliori tra quelli di Westminster — come per esempio i due agli angoli del transetto settentrionale — sono di ben poco inferiori. Le figure dei soldati sul sepolcro pasquale a Lincoln (fig. 515) sono esempi dello stesso stile nel miglior momento del suo più completo sviluppo. A Salisbury i soggetti sono meno strettamente regolati dalla architettura, anzi sono talvolta concepiti in forma affatto indipendente, come, p. e., il gruppo di *Lot e le sue figlie* e quello molto restaurato di *Giuseppe e i suoi fratelli* (fig. 522). Le date approssimative di tutti questi lavori sono: per Lincoln circa il 1240, per Westminster circa il 1250, per Salisbury circa il 1270.

Per ciò che riguarda la quantità, lo sfoggio maggiore della scultura inglese medioevale è a Wells. Ivi abbiamo ogni cosa: mensole, capitelli, scomparti in rilievo e scomparti con teste e parti di figure nei tondi, e statue intiere libere. La scultura di statue cominciò nel Sud dell'Inghilterra quasi ad un tratto, ma questo non è un fatto difficile a spiegarsi. Gli scultori impiegati sino a quel momento nel lavoro puramente decorativo,



FIG. 525. — MADONNA NELLA SALA CAPITOLARE A YORK.

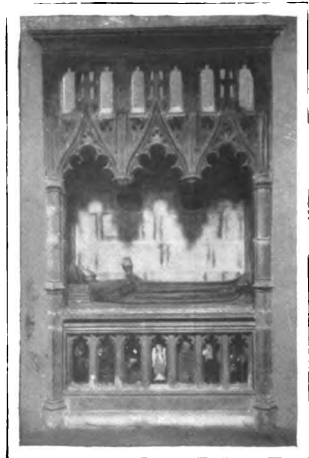


FIG. 526. — TOMBA DELL'ARCIVESCOVO
GRAY A YORK.
(Sculptura di Purbeck).

permetta di classificare quei lavori come forestieri, a meno che si voglia tener come tale il fatto che alcune figure collocate in alto sulla facciata occidentale portano sul dorso numeri arabi. Taluni scrittori vogliono vedere in quei numeri il segno di artefici italiani; ma i numeri arabi erano venuti incidentalmente in uso anche qui fino dalla metà del XIII secolo, epoca non troppo tarda per quelle figure; e inoltre altre spiegazioni

avevano acquistato abilità sufficiente per rispondere subito alle nuove richieste appena si fossero presentate. Col preconconcetto che a una tale subitanea richiesta non si potesse corrispondere che dall'esterno, si è voluto attribuire le statue di Wells a scultori francesi, italiani e perfino greci, malgrado il fatto che nessuna opera somigliante a questa si possa citare in nessuna parte del continente europeo; ma in verità nessuna prova è stata scoperta che ci



FIG. 527. — FIGURA
NELLA CANTORIA DI EN-
RICO V. ABBAZIA DI
WESTMINSTER.

della presenza di quei numeri possono essere date¹. L'assenza in altri luoghi di qua-

¹ Prior e Gardner suggeriscono per esempio che fossero state rimosse per toglierle da ogni pericolo, mentre si fabbricavano le torri tra il 1380 e il 1430, e numerate per assicurarne il ritorno al posto dovuto.

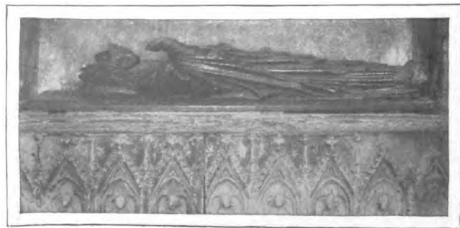


FIG. 528. — TOMBA DELL'ARCIVESCOVO PECKHAM
A CANTERBURY. (Sculptura in legno).

lunque cosa che si possa paragonare con queste statue è prova, non facilmente confutabile, della loro origine inglese e locale. Quanto al carattere, esse hanno la serena semplicità che distingue la scultura primitiva di tutte le scuole e, per quanto liberamente concepite, si informano allo spirito della architettura che serve loro di cornice, coo-



FIG. 530. — PIETÀ A BREADSALL, DERBYSHIRE. (Alabastro).

perando alla sua manifestazione. Sono scolpite nella stessa pietra di Doultong che ha servito alla costruzione della cattedrale. Pare che il loro numero fosse originariamente 255, ma ora ne rimangono 183¹; e quelle collocate fuor della portata dei distruttori si mantengono abbastanza in buono stato. Quanto al tipo, differiscono decisamente dalle figure di Lin-

coln e di Salisbury, ma vi si può trovare una certa affinità con le due sopra la porta della sala del Capitolo di Westminster che illustrano il soggetto dell'Annunziazione. Dopo Wells, Exeter ha la più ricca raccolta di sculture che possa trovarsi nelle cattedrali inglesi (fig. 85). Anche qui le statue sono scolpite in una pietra locale che ha sopportato le ingiurie del tempo in modo molto diverso da quella di Wells, dove le statue sono mutilate, ma hanno conservato nettamente i loro contorni; perchè la pietra di Doultong è

¹ *Archæologia*, vol. LIX, p. 147.



FIG. 529. — TOMBA DEL CONTE E DELLA CONTESSA DI ARUNDEL.



FIG. 531. — ARCIVESCOVO TROVATO A FLAWFORD, NOTTS. (Alabastro).



FIG. 532.
L'ANNUNZIAZIONE.
(Alabastro).
(Museo Britannico).

cattedrali, molte chiese inglesi ci dimostrano l'esistenza d'una scuola di scultura



FIG. 534. — MADONNA.
FLAWFORD, NOTTS.
(Alabastro).

più disposta a rompersi che a logorarsi; mentre a Exeter succede il contrario e ne risulta che i particolari tecnici, così utili per determinare date ed origini, vi sono quasi indecifrabili. Lo spirito che informa il lavoro di Exeter è affatto distinto da quello della primitiva scultura a Wells. Nel concetto è movimentato e drammatico e deve attribuirsi ad un artista o ad una scuola di artisti molto meno collegati mentalmente con l'architettura che non quelli di Wells.

Oltre a queste statue appartenenti alle grandi cattedrali, molte chiese inglesi ci dimostrano l'esistenza d'una scuola di scultura largamente sparsa durante il XIII e XIV secolo, benchè come tutte le altre forme di operosità essa si fosse ristretta e impoverita durante la mortifera visitazione

della peste. La buona scultura non si produce sporadicamente, e quindi basta un frammento isolato a provare che dove esso fu eseguito molti altri ne debbono essere esistiti. Statue — per prendere qualche esempio a caso — come la Madonna sul pilastro centrale della porta che conduce alla sala capitolare nella cattedrale di York (fig. 525), le figure nella cappella di Enrico V (fig. 527) a Westminster, e quelle sulla porta princi-



FIG. 533. — FIGURA COL
MODELLO D'UNA CHIESA.
FLAWFORD, NOTTS.
(Alabastro).

pale della chiesa di Burford nell' Oxfordshire, sono prove di un lungo e persistente sviluppo.

Una fase importantissima della scultura gotica inglese, derivò dalla esistenza nella cosiddetta isola di Purbeck, nel Dorsetshire, di cave che fornivano un calcare conchigliifero fine, duro, a tinte calde, capace di levigatura e decorativo quanto un ottimo

marmo. Queste cave appartenevano al re ed erano in comoda vicinanza del castello reale di Corfe; e da questo fatto risultò che la richiesta dei loro prodotti — dovuta indubbiamente in gran parte alle esigenze del sovrano — fu grandissima, tanto che una vera scuola di scultura si formò intorno ad esse. Fino dal principio della seconda metà del XII secolo vi si ricevevano ordini per stele, capitelli ed altre decorazioni, come pure per statue tanto da nicchie come da tombe. Purbeck sviluppò così uno stile proprio e per un secolo e mezzo, cioè dal 1175 al 1325, il marmista accompagnato dal suo levigatore fu il principale guardiano della nostra scultura gotica. L'abbazia di Westminster e la chiesa del Temple sono ricche di lavori di marmisti di Purbeck, e le effigi esistenti nella seconda di esse includono esemplari tanto primitivi, come tardivi. Peterborough ha le tombe dei suoi abati, Worcester la tomba del re Giovanni (fig. 545) con la sua bella figura giacente e York quella dell'arcivescovo Gray (fig. 526).

Al principio del XIV secolo la moda delle cose provenienti da Purbeck svanì e fu sostituita da



FIG. 535. — TOMBA A HOLME-PIERREPOINT, NOTTS. (Alabastro).



FIG. 536. — TOMBA DI SIR RALPH GREEN. LOWICK, NORTHANTS. (Alabastro).



FIG. 537. — HOLME-PIERREPOINT, NOTTS.
(Alabastro).

quella delle figure in pietra, in bronzo, in alabastro, in legno. I marmisti a quanto pare furono essi stessi cagione del loro spodestamento, avendo commesso l'errore comune di non sapere dove fermarsi; perchè, non contenti di levigare il calcare conchigliifero di Purbeck, vollero dipingerlo e dorarlo; cosicchè il loro materiale così fine fu interamente rivestito e nascosto; e questo li mise subito al livello degli scultori in pietra, le figure dei quali una

volta decorate in modo consimile stavano apparentemente al pari di quelle di Purbeck costando molto meno. (Prior e Gardner).

Completata la serie delle sculture di Wells e scemata la voga dei laboratori di Purbeck, andò in giro per il paese un gran numero di lavoratori di statue, i quali furono dispersi in vari centri; e alla loro influenza è forse in qualche grado dovuta la maggiore omogeneità che caratterizza la scultura gotica inglese dopo il 1300.

L'eclisse dei marmisti di Purbeck fu dunque dovuto alla capacità dei lavoratori di materiali meno costosi di rivaleggiare coi loro prodotti. Questi materiali, sostituiti a quello di Purbeck, furono pietra serena e legno; e il centro principale nel quale si adoperavano sembra essere stata Londra. Dalla metà del XIII secolo in poi il capitello forniva la maggior parte dei motivi di scultura e più o meno ne limitava il carattere. Certamente si possono rintracciare diversità di stile, dalle attitudini di riposo con partiti di pieghe a taglio rigido della scuola di Wells, alle libere movenze e alle pieghe ondegianti di alcuni centri nordici e orientali;



FIG. 538.
TOMBA NELLA CATTEDRALE DI SOUTHWELL.
(Alabastro).

ma vi è quasi sempre da trovare in Londra un parallelismo per qualunque manifestazione provinciale.

Tra le statue in pietra serena fatte a Londra o sotto l'influenza londinese, possiamo citare le figure della Eleanor Cross di Northampton, che furono scolpite in Londra da un tale Guglielmo d'Irlanda nel 1290; un cavaliere giacente molto danneggiato, a Aldworth nel

Berkshire, che ricorda in modo curioso il concetto dell'Adone di Michelangelo; le statue di lady Avelina e di suo marito Crouchback conte di Lancaster, e quella di Aymero di Valenza, a Westminster; quella di lady Fitzalan a Chichester e la tomba Burghersh a Lincoln.

Fra le molte figure di legno che ancora esistono sparse su tutta l'Inghilterra, la più bella è forse quella dell'arcivescovo Peckham a Canterbury (fig. 528). L'abbazia di Westminster possiede la figura di Guglielmo di Valenza, formata di legno e coperta di rame; e la rozza struttura interna di legno di ciò che fu probabilmente una magnifica effigie di Enrico V.

La moda delle figure di alabastro fu l'ultima, ma ebbe più lunga vita e più larga diffusione che non le altre. Più di 500 esemplari sono stati catalogati. Essa ebbe origine dalla esistenza di ricchi



FIG. 539. — TOMBA. (Alabastro).



FIG. 540.
TESTA DI ODOARDO II. GLOUCESTER.
(Alabastro).

depositi del materiale conosciuto sotto il nome di alabastro inglese, in tutta l'Inghilterra dal meridionale Lincolnshire fino allo Staffordshire. A questi depositi sembra che avessero ricorso gli scultori anche prima del grande sviluppo della industria delle figure tombali. Una curiosa *Pietà* mantegnesca (fig. 530), una serie di figurine (fig. 531, 533, 534) e di bassirilievi (fig. 532) sono giunti sino a noi e sono bellissimi. Il docile materiale non presentava alcuna difficoltà allo scultore, il che non si poteva considerare un vero van-



FIG. 541. — TESTA DI RICCARDO II.
(Bronzo). Da un calco.
(*Abbazia di Westminster*).

tato di una vera libera immaginazione. E' vero però che difficilmente si potrebbe ideare una peggiore scuola di disegno di quella che imponeva la costante riproduzione di cavalieri giacenti nella loro armatura.

Fra i migliori di questi lavori giunti sino a noi possiamo citare l'effigie di Giovanni di Eltham nell'abbazia di West-

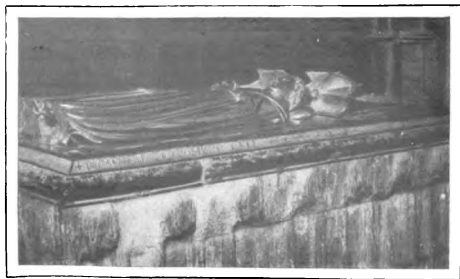


FIG. 543. — FIGURE DI RICCARDO II E DELLA SUA REGINA.
(Bronzo). (*Abbazia di Westminster*).

taggio. Una grande scuola di « alabastrai », che così erano chiamati quegli artefici, sorse e per varie generazioni corrispose a una gran parte delle richieste di effigi sepolcrali non solo in Inghilterra ma anche sul continente, e, dall'altro lato, fino all'Irlanda; ma i risultati furono di regola appena al di sopra del livello industriale. Alcuni pochi sono vere opere d'arte, ma la grande maggioranza fa nascere il sospetto che i *laboratorii* ne calcolassero il prezzo a seconda del peso. La lista degli « alabastrai » non pare aver mai avuto da registrare uno scultore do-



FIG. 542. — FIGURA DELLA REGINA ELEONORA.
(GUGLIELMO TOREL).
Da un calco. (*Abbazia di Westminster*).

minster, la figura di Guglielmo Fetiplace nella chiesa di Swinbrook nell'Oxfordshire e i vari lavori figurati in queste pagine (fig. da 535 a 540) e specialmente la bella e veramente artistica statua di Odoardo II a Gloucester (fig. 540) e la figura di un cavaliere a Holme

Pierrepont (fig. 535). — Il lavoro in metallo di qualunque genere fiorì nell'Inghilterra gotica, come risulta dai documenti, benchè così pochi dei suoi prodotti possano essere ora citati. Gli orafi inglesi, come quelli degli altri paesi, estesero la loro attività anche alla produzione di statue e figurine di bronzo, al coprir di metallo quelle di legno, e al decorare in vario modo quelle di pietra e di marmo; e, più fortunati che i lavoratori di questi ultimi materiali, non furono tutti dimenticati. La fama di una famiglia almeno di bronzisti inglesi è giunta sino a noi. Erano certi Torel, che lavorarono in Londra come orafi per la maggior parte di un secolo. Nell'anno 1291 « Guglielmo Torel aurifaber » ricevette in pagamento la somma di lire sterline 113.6.8 per tre figure di bronzo, tra le quali quella della regina Eleonora (fig. 542) e di Enrico III nell'abbazia di Westminster. Esse sono i più bei bronzi dell'abbazia. Quella posteriore di Odoardo III (fig. 544) è singolarmente rigida ed elementare nella modellatura, e perfino il Riccardo II e la sua regina Anna di Boemia (fig. 541, 543) sono inferiori alle statue di Eleonora ed Enrico. Le piccole figurine che di solito formavano un corteo plorente intorno a queste tombe gotiche, sono spesso più liberamente concepite che non le figure principali.

Le fasi più recenti della architettura gotica furono

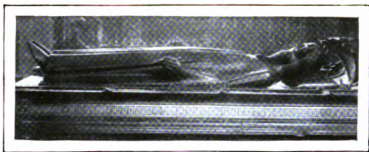


FIG. 544. — FIGURA DI ODOARDO III. (Bronzo). (Abbazia di Westminster).



FIG 545.
TOMBA DEL RE GIOVANNI A WORCESTER.
(Marmo di Purbeck).

quasi altrettanto povere di scultura libera che le più primitive. Gli « alabastrai », le produzioni dei quali tennero il campo fino al XVII secolo, si sostituirono agli scultori di figure londinesi e locali, mentre pare che le innumerevoli nicchie offerte dallo stile gotico perpendicolare rimanessero vuote o fossero occupate da figure che meritavano appena d'essere collocate nella scala artistica a un grado più alto di quelle offerte dai moderni fornitori di fonti, pulpiti, leggi e d'altri simili accessori sacri.

Per la Bibliografia v. la fine del Cap. XXI.





FIG. 546. — TOMBA DEL DUCA DI WELLINGTON. (ALFREDO STEVENS).
(Chiesa di S. Paolo).

CAPITOLO XX

SCULTURA — PERIODO MEDIO

L'AZIONE della scultura come arte bella cessò in Inghilterra per molte generazioni dopo la completa estinzione della nostra scuola gotica. Alla frequente richiesta di figure sepolcrali — che fu un carattere della nostra vita nazionale persistente come lo fu quella dei ritratti dipinti — corrispondevano soltanto i lavoratori di alabastro; e sebbene alcuni di essi rivelassero una considerevole potenzialità artistica, la loro attività presa nel suo insieme aveva basi commerciali piuttosto che estetiche, e tendeva a scoraggiare piuttosto che a promuovere la rinascita della scultura nella sua forma più nobile. Il primo ad affermare la propria individualità e a ridestare una piccola scintilla di vita nell'arte, fu Nicola Stone (1586-1647), il quale però si dichiarava piuttosto muratore che scultore. Egli studiò per un tempo ad Amsterdam, sotto il figlio di Hendrik de Keyser, il famoso scultore, la cui nipote sposò. Di ritorno in Inghilterra, lavorò molto nei palazzi reali a Londra ed Edimburgo e come muratore mise in esecuzione diversi dei disegni di Inigo Jones. Il portale di S. Maria a Oxford, usualmente attribuito a Jones (fig. 177), fu quasi certamente disegnato ed eseguito da Stone, al quale si possono anche rivendicare i bei cancelli del giardino di Fisica o di Botanica, nella medesima



FIG. 547.

GIACOMO II. (GRINLING GIBBONS).
(St. James's Park).

Università. Diverse tombe nella abbazia di Westminster sono sue, come pure la statua del dottore Donne nel suo lenzuolo funebre, in San Paolo. Uno dei migliori suoi monumenti è quello di sir Julius Caesar nella grande chiesa di Sant'Elena. Stone è uno dei pochi artisti primitivi che abbiano lasciato documenti; il suo memoriale è nel Museo Soane. Enrico, suo figlio maggiore, fu il pittore conosciuto come « il Vecchio Stone » (cfr. pag. 180).

Stone lasciò uno scolaro o aiuto che deve essere ricordato, in Caio Gabriele Cibber (1630-1700), nativo di Flensburg, nell'Holstein, meglio conosciuto come autore delle due figure in « Bedlam »,

La melanconia e *La pazzia furiosa* (fig. 548). Egli fu pure impiegato a Chatsworth, e fece *La Fenice* sopra la porta meridionale di San Paolo, e il rilievo sul lato occidentale del monumento Wren a Londra. Cibber sposò Jane Colley, e divenne padre di Colley Cibber.

Il primo scultore inglese che lavorò liberamente e coscienziosamente nello spirito del Rinascimento fu Grinling Gibbons, al merito del quale la fama, anche ora, ha reso soltanto scarsa giustizia. Egli nacque in Olanda da genitori inglesi, e, come artista, mostrò qualità di disegno associate a pazienza e abilità tecnica che

lo avrebbero spinto più avanti se avesse avuto opportunità migliori. Le sue più belle opere decorative si devono cercare a Chatsworth, a Petworth, a Burghley, in S. Paolo a Londra e nel « Trinity College » ad Oxford (fig. 180). La sua statua di Giacomo II, che è

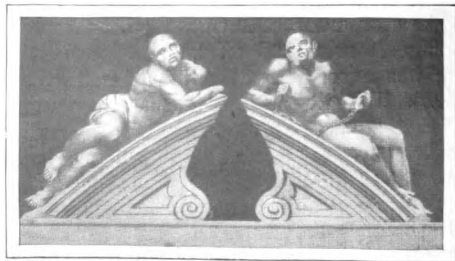


FIG. 548. — MALINCONIA E PAZZIA FURIOSA.
(CIBBER). (Ospedale di Bethlehem).

stata rimossa in questi ultimi anni dal suo posto originale e collocata dietro la « Banqueting House » in St. James's Park, è uno dei bei bronzi in Europa (fig. 547). Gibbons disegnò ed eseguì il piedistallo per la statua di Carlo II nel grande quadrangolo di « Windsor Castle », e può darsi che egli abbia fornito disegni per il bel piedistallo della statua di Carlo I di Le Sueur, a Charing Cross, che fu però finita da un certo

Marshall (Cust). Un buon numero di lavori in legno intagliato fu a lui attribuito senza

prove e contro ogni probabilità.

Da Cibber e da Gibbons derivò più o meno Francis Bird (1667-1731), un londinese, che dopo una gioventù passata fuori, si decise a trar profitto dagli esempi dei suoi due predecessori. Le produzioni di Bird sono state oggetto di critiche esagerate. La sua statua della regina Anna di-



FIG. 550.
IL DOTT. JOHNSON. (BACON).
(Chiesa di S. Paolo).

nanzi a S. Paolo fu un bersaglio per quasi due secoli; eppure la copia di Belt dimostra che essa non era priva di armonia artistica e di unità. Il suo grande rilievo nel timpano della porta occidentale rivela errori di gusto nei suoi raggi in pietra rappresentanti la luce del sole e nel generale trattamento ultra-pittresco; ma ciascuna delle figure nella medesima facciata è bella; e tali sono pure



FIG. 549.
COLLEY CIBBER. (AUTORE IGNOTO).
(Terracotta colorata).
(Galleria Nazionale dei ritratti).



FIG. 551. — GIORGIO III. (WYATT).
(Bronzo). (Cockspur Street).



FIG. 552.
SAMUELE WILBERFORCE.
(SAMUELE JOSEPH).
(*Abbazia di Westminster*).

quelle del suo monumento al dottor Busby nell'abbazia di Westminster.

Tutti questi uomini furono più o meno ispirati dall'impulso decorativo caratteristico del Rinascimento. I loro panneggiamenti furono veicoli per il gioco delle luci e delle ombre; il movimento delle loro figure fu piuttosto complicato che semplice, e le opportunità d'introdurre elementi decorativi furono piuttosto cercate che evitate. Questa tendenza, però, stava per essere sostituita da un'altra in direzione opposta; e la scultura inglese si preparava con animo deliberato a spogliarsi di tutti quegli aiuti che, adoprati propriamente, avrebbero potuto rialzarla ad un livello

non indegno della pittura inglese. L'austerità classica è ammirabile in un clima greco e in una società greca, dove la familiarità costante con la nuda figura umana più perfetta, genera una sensazione della struttura, della forma e dei tessuti che non si può imparare su pochi deboli esemplari in uno studio. Ma per artisti che lavoravano nelle condizioni dell'Inghilterra nel secolo XVIII, gli ideali classici furono fatali, perchè significavano la rinuncia a tutto quello su cui lo scultore si era basato come tramite di espressione individuale, offrendo in cambio la mera ombra di una conoscenza la quale è inutile, se incompleta.

Quattro scultori si possono scegliere come tipici fra tutti, durante questo periodo, che fu vagheggiato come simbolo di classica purezza e sobrietà. Essi furono: Tommaso Banks, Giuseppe Nollekens, Giovanni Bacon e Giovanni Flaxman.

Banks (1735-1805) fu il primo scultore inglese che si raccomandò all'eleganza greca per dare attrattive alla sua arte. Nollekens (1737-1823), originario dei Paesi Bassi, ebbe le medesime predilezioni; ma un fato felice lo costrinse a dedicare gran parte del suo tempo a far busti; ed in questi egli riuscì a trasmettere non poca vitalità, malgrado la sua trascuratezza nei particolari.



FIG. 553. — OUTRAM. (FOLEY).
(Bronzo). (*Calcutta*).



FIG. 554. — ATLETA E PITONE.
(LEIGHTON).
(Bronzo). (Galleria Tate).

ideali, e si ispirò più che mai allo spirito greco. La sua arte, sebbene spesso gaia nel concetto, fu troppo austera nella forma per diventare popolare, o invero per essere seguita; e le commissioni da lui ricevute non furono proporzionate alla sua fama. Egli è ora ricordato specialmente per le sue illustrazioni a contorno di Omero, Eschilo, Dante ecc., le quali sono basate sull'arte dei pittori di vasi greci. Un buon esempio della sua scultura è il monumento a lord Mansfield nella abbazia di Westminster. Il giovane in atto dolente, a tergo, rivela la sua migliore tecnica. Ma Flaxman, come il rimanente dei classicisti, non ha compreso che, per lo scultore più che per qualunque altro, il motto dovrebbe essere « a fondo ». La semplicità greca soddisfa perchè vela appena una profonda sapienza; mentre coloro che vollero imitarla ci lasciano freddi, perchè sentiamo il vuoto che le sta dietro. Mi sia permesso spiegarmi con un con-

La migliore opera esistente di Giovanni Bacon (1740-1799) — il primo studente d'accademia insignito di una medaglia d'oro per la scultura dal primo dei presidenti dell'Accademia Reale — è probabilmente la statua di Johnson (fig. 550) nella chiesa di S. Paolo. Il movimento è appropriato e coerente, e il panneggiamento ben drappeggiato s'accosta abbastanza allo spirito dell'arte romana. Bacon rivelò anche qualche facilità come scultore puramente decorativo, nel suo monumento di lord Halifax nella abbazia di Westminster.

Flaxman (1755-1826), — secondo la legge che sembra regolare le esumazioni in materia d'arte — retrocedette ancora nella ricerca dei suoi



FIG. 555. — IL VESCOVO PHILPOT. (BROCK).
(Worcester).



FIG. 556.

TOMBA DI LORD LEIGHTON. (BROCK).
(Bronzo e marmo). (Chiesa di S. Paolo).

meno « a fondo » che i pittori di quadri; e il risultato fu che quando essi semplificarono e generalizzarono, non divennero mai vuoti o dozzinali. I loro successori moderni imparano semplicemente a dipingere miniature; ed un'occhiata è sufficiente a mostrare che il sapere non traspira attraverso le loro maschere. Nulla può essere più semplice, più libero di accentuazioni o particolarità, che il fanciullo di Subiaco; eppure la mente che lo creò seppe certamente



FIG. 557. — IL PRINCIPE NERO. (BROCK).
(Bronzo). (Leeds).

fronto che, spero, non sembrerà frivolo. Una statua come il fanciullo inginocchiato di Subiaco (Museo delle Terme, Roma) sta al paragone dei migliori lavori di Flaxman, come una miniatura di Cooper o di Smart a quello delle migliori che possono trovarsi in una esposizione moderna. Gli antichi miniatori imparavano ad essere artisti; imparavano a disegnare e a dipingere la figura umana non

tutto quanto si riferiva alla orditura e all'anatomia artistica del corpo umano. Flaxman e tutti gli altri classicisti inglesi, da Banks a Gibson — anzi, tutti i classicisti italiani, francesi, tedeschi e danesi — non ci danno davvero tale impressione. Noi vediamo che essi sono stati suggestionati dalla bellezza esteriore della scultura greca e si sono proposti di imitarla, senza essersi prima impadroniti del sapere dal quale essa deriva.

Di tutte le belle arti la scultura è quella che richiede la più profonda e completa conoscenza delle proprie basi. I mezzi d'espressione dello scultore sono così circoscritti in paragone a quelli del pittore, che egli non può servirsi se non di ciò che, pur rientrando nei legittimi confini del suo mestiere, è capace di dare efficacia

al suo pensiero. E' significativo che in scultura un abbozzo è soltanto ammissibile se basato sul movimento e sulla struttura. La mente accetta un tale abbozzo, intendendo istintivamente che la sua esecuzione felice, implica la facoltà di condurre l'opera intera ad una felice conclusione.

Nella prima metà del XIX secolo, l'Inghilterra vide molti scultori al lavoro, e, in complesso, li favorì di non poca protezione. Ma le loro opere furono caratterizzate, salvo qualche eccezione, dalla trascuranza delle qualità più espressive della loro arte e dalla ricerca di una semplicità artificiale che non dice nulla. I bei concetti furono lasciati, per così dire, sepolti nel marmo, per mancanza di modellatura. Statue come le due *Eve* di E. H. Baily, o la cosiddetta *Venere dipinta* di Giovanni Gibson, sarebbero stati lavori artistici lodevoli se la loro modellatura fosse stata condotta a maggior finitezza. L'averle lasciate come le vediamo non fu tanto il risultato della incapacità quanto di una sbagliata teoria rispetto ai limiti della scultura e di una errata interpretazione della semplicità greca. Gli scultori più noti di questo disgraziato periodo furono: sir Francis Chantrey (1781-1842), i cui busti sono spesso bellissimi; sir Riccardo Westmacott (1775-1856); Samuele Joseph (morto nel 1850), che ha lasciato due belle statue: *Wilkie*, nella Galleria Nazionale e *Samuele Wilberforce* (figura 552) nell'abbazia di Westminster; Patrizio Macdowell (1799-1870), Giacomo Wyatt (1795-1850), E. H. Baily (1788-1866) e Giovanni Gibson (1790-1866). Superiore a tutti questi, quando era nel suo miglior periodo, fu Giovanni Enrico Foley (1818-1874), le cui statue di *Outram*, a Calcutta (fig. 553), di *Goldsmith*, di *Burke* e *Grattan* a Dublino, e quella, spesso ingiustamente criticata, del *Principe consorte* in Hyde Park, sono buone.



FIG. 558.
GAINSBOROUGH, (BROCK).
(Galleria Tate).



FIG. 559.
MONUMENTO A WELLINGTON.
(ALFREDO STEVENS).
(Bronzo e marmo).
(Chiesa di San Paolo).



FIG. 500. — LA VERITÀ.
(ALFREDO STEVENS).
(Dal modello per il monumento
di Wellington).

sebbene non possano esattamente dirsi ispirate.

L'influenza di Foley persistette dopo la sua morte nell'opera di lord Leighton e di Tommaso Brock. Del primo noi possediamo due statue, entrambe nella Galleria Tate: *Un atleta che lotta con un pitone* (fig. 554) e *L'infingardo*. Dell'ultimo abbiamo un numero di gruppi e statue, nei quali un alto ideale è raggiunto con singolare precisione. *Il principe nero* (fig. 557) a Leeds, *Il momento del pericolo*, *Eva* e *Gainsborough* (fig. 558) nella Galleria Tate, *Il vescovo Philpot* a Worcester (fig. 555), il *Sepolcro di lord Leighton* in S. Paolo (fig. 556), *Roberto Raikes* sul « Victoria Embankment » e *La regina Vittoria* sull'ultima moneta del suo regno, sono tutte buone sculture e mostrano

una rara versatilità. Due altri scultori di qualche valore che si possono classificare con questi, furono i preraffaelliti Tommaso Woolner (1825-1892) e Giorgio Armstead (1828-1905). I migliori lavori di Armstead sono forse la sua *Tomba di lord Winmarleigh*, e la porta interna della trattoria Holborn a Londra.

Il più grande degli artisti inglesi del XIX secolo fu uno scultore; ed uno scultore che aveva appunto appreso i primi rudimenti dell'arte nel santuario di quei principii sterili destinati a produr nullità in tutti, salvo che nelle tempre più forti. Alfredo Stevens (1818-1875) fu scolaro di Thorwaldsen, nel cui studio di Roma fu ammesso ad un'età molto giovane. Il suo ingegno era, per fortuna, così robusto e la sua curiosità per ogni cosa attinente all'arte così sveglia, che egli non corse alcun pericolo ad adattarsi alle forme altrui. Egli per verità si educò da sè come scultore, pittore, architetto e ornataista; e,



FIG. 501. — IL VALORE.
(ALFREDO STEVENS).
(Dal modello per il monumento
di Wellington).

ritornato dall'Inghilterra ancora giovane, accettò qualsiasi compito che valesse ad esplicare il suo sapere, insegnando nelle scuole d'arte, disegnando alari, decorando case, ecc. Il suo momento propizio venne alla morte del duca di Wellington, quando, dopo tutte le vicissitudini annesse e connesse ai concorsi, ebbe l'incarico di eseguire il suo monumento. Fino a quel momento egli era stato veramente sconosciuto, ma la fama di ciò che egli stava facendo nel suo studio appartato, presto gli procurò una piccola pleiade di amici e qualche commissione che diede varietà alle sue fatiche. Egli morì nel 1875 lasciando il suo gran lavoro ancora incompiuto. Il concetto generale del monumento di Wellington è tolto dai grandi baldacchini scultorii del Rinascimento italiano e ancor più direttamente dalla tomba di Maria Stuarda nell'abbazia di Westminster. Ma Stevens

ha poi superato i suoi modelli nella coerenza ed unità del suo schema generale tanto nel grande disegno dei gruppi come nelle figure. Per

trovare qualche cosa di migliore del suo *Valore* (fig. 561) e della sua *Verità* (fig. 560) noi dobbiamo rivolgerci al più grande di tutti gli scultori immaginosi, a Michelangiolo stesso; mentre nella unione della dignità con il valore decorativo la figura di Wellington sul suo sarcofago (fig. 559) è assolutamente insuperabile. Altri lavori di Stevens sono: un magnifico bozzetto (fig. 562) in memoria della Esposizione del 1851, al quale è stato preferito il volgare lavoro di Durham ora nascosto dietro l'« Albert Hall »; i disegni per la decorazione delle cupole di S. Paolo e per la sala di lettura del Museo Britannico; le decorazioni in scultura della « Dorchester House », che comprendono



FIG. 562. — PROGETTO PER IL RICORDO DELL'ESPOSIZ. DEL 1851. (ALFREDO STEVENS).

(Victoria and Albert Museum).



FIG. 563. — CARIATIDE NELLA DORCHESTER HOUSE. (ALFREDO STEVENS).

due graziose figure di cariatidi (fig. 563); e numerosi disegni per lavoratori in metallo ed altri industriali. La Galleria Tate possiede una buona collezione di quelle che si possono chiamare le sue reliquie; e cioè il suo cartone per il mosaico di Isaia nella chiesa di S. Paolo, cinque altre pitture a olio, e diversi disegni e abbozzi.



FIG. 564. — ENERGIA VITALE. (G. F. WATTS).
(Bronzo). (Kensington Gardens).

Da un lato, egli fu pure un innovatore, giacchè gli spetta il merito di aver inventato quella forma speciale di disegno che dipende da un sistema di curve astratte (« squirms »), portato poi così innanzi da Alfredo Gilbert e da altri, da diventare l'origine di ciò che oggi si chiama l'*art nouveau*.

L'ultimo scultore che deve esser ricordato in questo capitolo appartiene in un certo senso ad uno sviluppo più tardo; perchè sebbene G. F. Watts fosse arrivato al tempo della sua morte ad una età patriarcale, l'opera sua è generalmente caratterizzata dallo spirito di libertà quasi pittorico inaugurato da Carpeaux e dai suoi seguaci, piuttosto che dai rigidi metodi dei suoi contemporanei inglesi. Come scultore, studiò, invero, sotto Behnes, ma il suo vero maestro fu Fidia e la sua scuola il timpano del Partenone. Tra i suoi migliori lavori come scultore sono *Clizia*, della quale vi è un bronzo alla Galleria Tate, *L'energia vitale*, nei Kensington Gardens (fig. 564) ed il magnifico gruppo equestre di *Ugo Lupus* a Eaton Hall (fig. 565).

Sarebbe molto bene che una replica del gruppo di Eaton Hall fosse collocato in Londra. La fortuna è stata avversa alla metropoli, nel concederle le opere inferiori dei suoi scultori, e nel confinare i loro veri successi alle provincie e alle colonie. La ragione è forse da cercare nel fatto che gli artisti, lavorando per le provincie e le colonie, avevano maggior libertà d'azione di quella loro concessa da un comitato di buongustai, appiattato per così dire dietro un angolo, per vegliare su quello che facevano e tirar le redini se per caso mettevano il piede fuor dei limiti delle idee più comuni.

Per la Bibliografia v. la fine del Cap. XXI.



FIG. 565. — UGO LUPUS, CONTE DI CHESTER. (WATTS).
(Dal modello).



FIG. 506. -- TAVOLA D'ALTARE NELLA CATTEDRALE DI S. ALBANO.
(ALFREDO GILBERT).

CAPITOLO XXI

SCULTURA AL DI' D'OGGI

POCHE cose sono tanto difficili quanto il rintracciare le origini di qualunque movimento nelle arti belle. Il metodo comunemente adottato è quello di accontentarsi dell'ipotesi: *post hoc, propter hoc*; e di venire alla conclusione che tra due simili fasi di sviluppo, quella precedente sia sempre la causa di quella venuta in seguito. Non sarebbe difficile dimostrare che un tal metodo d'argomentazione è stato sovente causa d'errore; ma siccome nel caso presente abbiamo appunto da trattare con un esempio della sua validità, non è questo il momento di intavolare tale discussione. In pochi casi la filiazione artistica è così evidente come nel rapporto che corre tra l'ultima fase della scultura inglese e la scuola che prevaleva presso i nostri vicini della generazione precedente. Fino alla metà del secolo XIX. la scultura francese, benchè più perfezionata che quella inglese, era influenzata dalla stessa male intesa interpretazione degli esempi greci o greco-romani. Essa analizzava gli effetti e riduceva le cause a un codice di principii, senza capire che l'arte greca appare oggettiva, soltanto perchè fu l'espressione di una società omogenea alla quale mancava la tentazione di non

essere sincera. Lo scultore greco non era in verità meno soggettivo che Rembrandt; e l'invertire la sua ispirazione facendo di lui un seguace di leggi stabilite a priori, anzichè un creatore di quelle stesse leggi, era un trasformarlo da uno stimolante ad un incubo.

La ribellione venne dalle medesime forze che cagionarono il movi-

mento detto romantico nella letteratura; e il primo iniziatore di essa fu Carpeaux, uomo di genio se pur non sempre di buon gusto. Il suo allievo, o almeno suo discepolo, Giulio Dalou, che dovette lasciar Parigi per causa della guerra del 1870, venne in Inghilterra ed insegnò per vari anni negli studi di Londra, de-



FIG. 568. — ARTEMISIA. (HAMO THORNYCROFT). (*Eaton Hall*).

stando nei giovani inglesi entrati nella cerchia della sua influenza, la convinzione che la vuota forma della loro istruzione e la male intesa tradizione classica su cui poggiava, avevano tolto all'arte nazionale ogni vitalità. Egli offerse loro struttura e movimento come basi del sapere; ed ottenne che, invece di limitarsi ad uno studio superficiale della epidermide umana, cominciasero ad esplorare il macchinismo sotto di



FIG. 567. TEUCRO. (HAMO THORNYCROFT). (Bronzo). (*Galleria Tate*).



FIG. 569. — IL GEN. CORDOS. (HAMO THORNYCROFT). (Bronzo). (*Trafalgar Square*).



FIG. 570. — ODOARDO I.
(Gesso). (HAMO THORNYCROFT).

essa celato; e che, appena si fossero impadroniti dei mezzi d'espressione, sarebbero stati sulla buona via per valersene a manifestare le loro idee qualunque esse fossero; giungendo così all'unico serio fondamento di ogni forma d'arte, che è un buon corredo di cognizioni con l'aggiunta della sincerità.

Il primo dei membri di questa nuova scuola emerso fuori delle file fu Hamo

Thornycroft, vero *enfant de la balle*, perchè suo padre e sua madre erano entrambi stati scultori prima di lui. E, fra i suoi lavori, i primi ad attrarre l'attenzione furono

Artemisia (fig. 568) e *Teucro* (fig. 567). Esposto nel 1881, quest'ultimo produsse un grande effetto; e, si può dire, inaugurò il nuovo movimento con la sua modellatura profondamente studiata e vibrante d'intensa vitalità. Thornycroft fece seguire poi a questo



FIG. 571.
IL FALCIATORE. (HAMO THORNYCROFT).
(Bronzo).
(Galleria di Liverpool).

movimento una vera processione di statue, nessuna delle quali può dirsi un insuccesso e tra le quali sono cose veramente belle, come: *Il generale Gordon* (fig. 569), *Il falciatore* (fig. 571), *Il vescovo Goodwin* a Carlisle, il modello per un *Odoardo I* (fig. 570) non mai eseguito, *Cromwell* così mal collocato a Westminster, *Gladstone* nello Strand, coi suoi accoliti appropriatamente vociferanti ma forse troppo energici, e il *Vescovo Creighton* (fig. 572) in S. Paolo.



FIG. 572.
IL VESCOVO CREIGHTON.
(HAMO THORNYCROFT).
(Bronzo).
(Chiesa di S. Paolo).

Dopo il sig. Thornycroft si può ricordare il defunto E. Onslow Ford, l'educazione del quale fu alquanto cosmopolita. Il suo primo lavoro notato fu una statua di *Rowland Hill*; vennero dopo, quella di *Irving come Amleto* (fig. 573), il ricordo al *Dottor Jowett* e il poco riuscito *Lord Strathnairn* a Knightsbridge. La storia di quest'ultima statua va annoverata fra le tragedie derivanti dai comitati. Il primo modello di Ford era eccellente:



FIG. 574. — MONUMENTO ALLA REGINA VITTORIA IN MANCHESTER. (E. ONSLOW FORD). (Marmo e bronzo).

il cavallo collocato sull'orlo del piedistallo guardava in giù, mentre il cavaliere, in uniforme di colonnello delle Prime Guardie Reali (First Life Guards), fissava lo sguardo in avanti come se sorvegliasse un combattimento. L'insieme del concetto aveva unità di linea e di azione; ma il comitato insistette per ottenere mutamenti che furono un crepacuore per l'artista e ci diedero il gruppo relativamente insignificante che ora contempliamo. La insipienza delle Commissioni inglesi in queste cose è stupefacente. Che cosa si direbbe di un malato che chiamasse un chirurgo a tagliargli una gamba e poi pretendesse dirigere l'operazione? Eppure la cosa non sarebbe più incongrua di quella d'un gruppo di generali e di impiegati civili che pretendono regolare il disegno d'una statua! E' una triste cosa da confessare, ma pure è la verità, che

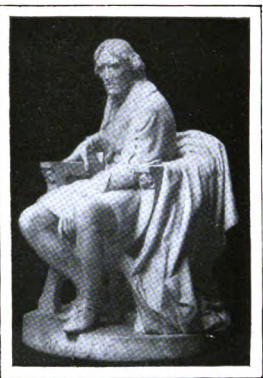


FIG. 573. — IRVING COME AMLETO. (E. ONSLOW FORD). (Galleria del Guildhall).



FIG. 575. — « MATERNITÀ », LATO POST. DEL MON. ALLA REGINA VITTORIA IN MANCHESTER. (E. ONSLOW FORD).



FIG. 576. — LA GIOVINEZZA DI ORFEO, LATO ANTERIORE. (J. M. SWAN).
(Gess.).



FIG. 577. — LA GIOVINEZZA DI ORFEO, LATO POSTERIORE. (J. M. SWAN).

quasi sempre, allorchè una Commissione in Inghilterra ha avuto da scegliere un progetto sia per un edificio o per altro lavoro meno utilitario, è passata sopra a qualche cosa di buono per scegliere qualche cosa di cattivo. E questo, non perchè gli architetti e scultori inglesi fossero incapaci; ma perchè i profani che avevano il potere di decidere non avevano il dono di discernere se una cosa era buona, quando la vedevano. Per fortuna in questi ultimi anni abbiamo veduto qualche indizio di un miglior sistema farsi strada in simili cose, e

speriamo che il XX secolo avrà da registrare un minor numero di buone occasioni perdute del XIX.

Prima di lasciare Ford debbo notare che di lui ci rimangono alcuni busti eccellenti, tra i quali i migliori sono forse quelli di *Sir William Orchardson* e del defunto *Ridley Corbet*, il pittore di paesaggio.

Da Onslow Ford è facile passare al suo amico e vicino signor Giovanni McAllan Swan, benchè i loro lavori poco abbiano di comune tra loro. Il sig. Swan, come la grande maggioranza dei suoi compagni di scultura negli ultimi quarant'anni, formò la sua educazione in più d'un paese, la Francia avendo in questo il merito maggiore. In Inghilterra egli studiò a Worcester e in quella scuola di Lambeth che ha avuto tanta parte nello svolgersi dell'arte inglese. Egli può essere considerato come un discepolo di

Barye e di Frémiet, che ha raggiunto i suoi maestri, se pure non li ha superati. Più di ogni altro suo rivale egli ha lavorato « dall'interno all'esterno », ossia non mai perdendo di vista il fatto che un animale vivente è come un congegno di ingegneria messo in moto da nascoste leve e giunture. A lui però non basta lo studio della



FIG. 578. LEOPARDO E TARTARUGA. (J. M. SWAN).
(Bronzo).

struttura e dei suoi risultati sotto forma di movimento; perchè nel modellare l'involucro della carne a pelo, mette una verità suggestiva maggiore che qualunque altro *animalista*, compresi pure i suoi due ispiratori francesi. Il sig. Swan è uno dei pochi moderni pa-



FIG. 579. — CANI DA CORSA ALLA CATENA. (ENRICO BATES). (Gesso). (Galleria Tate).



FIG. 580.
LADY ALICE OWEN.
(GIORGIO FRAMPTON).

sue cose migliori sono forse i bassorilievi di *Enea ed Omero* e i *Cani da corsa alla catena* (Hounds in leash) (fig. 579). Appartengono alla stessa generazione: il sig. Roscoe Mullins, il cui lavoro principale è il timpano del Preston Museum; il sig. Giorgio Simonds, la cui statua della *Dea Gerd* — l'aurora nordica — è eccellente; il sig. Stirling Lee, che scolpi

ragonabili agli Italiani del primo Rinascimento, per il suo modo di considerare l'arte, poichè è pittore, scultore, decoratore e magnifico disegnatore. Tra le sue cose migliori sono da annoverarsi: *La giovinezza di Orfeo* (fig. 576, 577), *Puma e pappagallo*, *Leopardo e tartaruga* (fig. 578) e *Fata Morgana*. Egli sta ora modellando i leoni colossali per la tomba di Cecil Rhodes nell'Africa del Sud. L'arte del sig. Swan si avvicina molto a quella di Enrico Bates, che, avendo cominciato la vita come incisore, ebbe un dono, anzi direi un genio, per la interpretazione della linea. Ma pur troppo la sua vita fu breve e ben poco ha potuto lasciare dietro di sè. Le



FIG. 581. — IL DUCA DI DEVONSHIRE. (J. GOSCOMBE JOHN). (Eastbourne).



FIG. 582. — IL FOLLETO (THE ELF).
(J. GOSCOMBE JOHN).

Frampton, altro artista che studiò a Lambeth e a Parigi. Avendo cominciato ad esporre nel 1884, è rimasto fedele all'Accademia Reale, alla quale mandò: *I bimbi della lupa* (Ro-



FIG. 584. — GIUSEPPE
PRIESTLEY.
(ALFREDO DRURY).

i bassorilievi della St. George's Hall a Liverpool; il sig. Lucchesi, autore anglo-italiano del *Destino* e di *Un volo di fantasia*; e il sig. Pomeroy, che lavorò sotto Dalou a Lambeth e al quale è dovuto l'eccellente *Burns* a Paisley, oltre a diverse altre statue e a molta scultura architettonica.

Venendo a un periodo un poco più vicino, la figura più notevole tra gli scultori che sono ancora in età inferiore al mezzo secolo, è probabilmente il signor Giorgio



FIG. 583. — LA FORTUNA.
(F. PEGRAM).

molo e Remo raccolti dal pastore Faustolo), *Mysteriarch*, *Lamia* e *Lady Alice Owen* (fig. 580), oltre molti altri lavori notevoli. Come scultore egli sta da sè, ed è separato dai suoi contemporanei tanto per le sue qualità come per i suoi difetti. Nessuno tra coloro che appartengono alla sua generazione può stargli a pari per la facoltà di dare alle sue figure un'espressione intensamente suggestiva d'intelligenza e di immaginazione; ma da un altro lato i suoi disegni mancano in modo singolare di quella organica corrispondenza tra le parti, che, perfezionata, conduce all'unità. A lui è dovuto molto buon lavoro decorativo e il merito di avere non poco contribuito a produrre un mutamento nella condotta della

Inghilterra ufficiale per quanto riguarda le questioni artistiche. Fra i suoi migliori monumenti dobbiamo ricordare *Carlo Mitchell* a New-castle, la statua di *Lord Salisbury* a Hatfield e quella di *Quintino Hogg* in Regent Street, nella quale il disegno strettamente raccolto concorda con la ristrettezza dello spazio concesso pel collocamento.

Dal sig. Frampton è facile passare al sig. Goscombe John, un altro dei figliuoli della scuola di

Lambeth. Il sig. John ha cominciato dall'essere

incisore e vinse la medaglia dell'Accademia Reale in una età relativamente matura. La sua principale abilità sta nella modellatura, che egli ha talvolta portato a un grado notevole di raffinamento; e ne abbiamo uno dei migliori esempi nel torso del suo *Morfeo*.

Altre buone manifestazioni delle sue qualità sono: un *San Giovanni Battista*, il *Duca di Devonshire seduto* (fi-

FIG. 586. — CIRCE.
(BERTRAM MCKENNAL).

gura 581), *The Elf* (Il folletto) (fig. 582).

Il sig. Pegram (fig. 583), il signor Alfredo Drury (fig. 584, 585) e il sig. Alberto Toft (fig. 587) si sono mostrati all'altezza delle occasioni, offerte loro molto più largamente che agli scultori inglesi delle precedenti generazioni. Il signor Drury, in ispecie, ha lasciato la sua impronta nelle nostre città e i suoi lavori più importanti sono:



FIG. 585. — GRUPPO SUL
« WAR OFFICE » (Min. della Guerra).
(ALFREDO DRURY).



FIG. 587. — LA VITTORIA.
(ALBERTO TOFT).



FIG. 588. — LA CINFURA. (W. R. COLTON).
(Galleria Tate).

la scultura sopra il War Office (Ministero della Guerra) (figura 585) e il *Giuseppe Priestley* a Leeds (fig. 584), nel quale egli ha potuto dimostrare che anche le cose più strettamente utilitarie possono essere buoni trami-
ti per l'arte. Infatti, la piazza di città di Leeds possiede il miglior gruppo di scultura decorativa, fino ad ora messo insieme in Inghilterra; gruppo che dovrebbe far salire il rossore alla fronte di coloro ai quali è dovuto l'aspetto presente della Piazza del Parlamento a Westminster. Nel centro è il *Principe nero* (fig. 557) del sig. Brock, circondato da otto sostegni di lampade elettriche dovuti al sig. Drury nei quali tali

lampade sono rette da nude figure femminili; e l'insieme è completato da quattro statue colossali dovute al sig. Drury e al sig. H. C. Fehr.

Le migliori opere del sig. Alberto Toft sono probabilmente la *Vittoria* (fig. 587) e lo *Spirito di contemplazione*.



FIG. 589. — LO SCOPRITORE
D'IMMAGINI.
(W. R. COLTON).

Scendendo sempre più nel tempo arriviamo ad artisti di capacità non comune nel sig. Bertram McKennal e nel sig. W. R. Colton. Il primo nacque in Australia nel 1865 da uno scultore scozzese ivi emigrato; fu educato a Londra e perfezionato a Parigi, e all'età di 24 anni vinse il concorso per la decorazione del Palazzo del Governo a Melbourne. Sono tra i migliori suoi lavori: *Circe* (fig. 586), « *Essa siede in alto luogo nella città* », e *Diana ferita*. Quest'ul-



FIG. 590.
SAN GIORGIO.
(H. C. FEHR).



FIG. 591. — LA SPINA.
(A. G. WALKER).

tima è nella Galleria Tate, che possiede pure un *biblot* nel genere di Rodin col titolo *La terra e gli elementi*.

L'allenamento del sig. Colton fu strettamente ortodosso: Lambeth, l'Accademia Reale, Parigi. I suoi migliori lavori, fin qui, sono: *Lo scopritore d'immagini* (fig. 589), *La cintura* (fig. 588) e *Primavera della vita*; questi ultimi due nella Galleria Tate.

Alla medesima generazione appartiene il sig. A. G. Walker, del quale le cose migliori sono forse: *La spina* (fig. 591), *Il sonno*, ed un bel bassorilievo: *L'ultima peste*; e così pure i sigg. J. Wenlock Rollins, Gilberto Bayes, Taubman, Paolo Montford e Derwent Wood. Quest'ultimo si è specialmente distinto per la forza della sua modellatura e la flessibilità del suo disegno. Egli ha probabilmente davanti a sè un grande avvenire.

Un posto alquanto in disparte tra gli scultori inglesi va dato al sig. Havard Thomas, autore d'una bella statua, *La schiava* e del molto discusso *Licida*. Per decidere se questo *Licida* sia da accettarsi o rifiutarsi quale opera d'arte, bisogna anzitutto rispondere a questa domanda: Basta la modellatura condotta al più alto immaginabile grado di perfezione a giustificare la fattura d'una statua e a compensare l'assenza totale di un disegno organico? Ossia: Può l'imitazione chiamarsi vera arte? Nelle stesse domande sta la risposta.



FIG. 592. — PORTALE DELLA GALLERIA SCOZZESE DI RITRATTI.
(BIRNIE RHIND).



FIG. 593. — MON. ALLA REGINA VITTORIA IN DUBLINO. (GIOV. HUGHES).



FIG. 594. — ICARO.
(ALFREDO GILBERT).
(Bronzo).

mente pessime, quelle innalzate nella capitale irlandese sono quasi tutte buone. Un *Tom Moore* di piombo è veramente un'onta per tutti coloro che ne sono responsabili; ma Foley, irlandese, rivelò le migliori sue doti

nel dare alla propria metropoli le statue di *Goldsmith* e di *Burke* già rammentate nel ca-



FIG. 596. — TRAGEDIA E
COMEDIA.
(ALFREDO GILBERT).
(Bronzo).

In Scozia ed in Irlanda l'arte della scultura ha fin qui avuto minori opportunità di fiorire. In Scozia specialmente è stata debole e insignificante, sebbene nelle ultime due decadi si siano veduti prodromi di cose migliori fra gli artisti viventi. Il sig. McGillivray e il sig. Birnie Rhind hanno prodotto lavori eccellenti e le statue di quest'ultimo all'esterno della Galleria Nazionale Scozzese di ritratti (fig. 592) sono assai buone nel loro genere. Dublino è stata più fortunata che Edimburgo, giacchè, mentre le statue che adornano Prince's Street sono comica-



FIG. 595. — S. GIORGIO, SULLA
TOMBA DEL DUCA DI CLARENZA
A WINDSOR.
(ALFREDO GILBERT).

pitolo precedente; e il *Parnell* dell'ora defunto Agostino St. Gaudens promette almeno di essere un lavoro non ordinario. Intanto la città è stata arricchita di un monumento alla *Regina Vittoria* (fig. 593), opera di un giovane scultore irlandese, il sig. Giovanni Hughes, che è davvero assai pregevole. Il piedestallo triangolare è trattato con singolare bravura, e nell'insieme si fondono mirabilmente l'originalità del concetto con la potenza dell'esecuzione.

Finora ho parlato in questo capitolo di uomini che hanno dimostrato d'esser forniti

di abilità e di preparazione superiori alla media di quanto la scultura inglese aveva posseduto prima. Debbo ora occuparmi particolarmente di un artista, il genio del quale lo colloca, come quello di Stevens nella generazione precedente, in posizione appartata fra tutti i suoi contemporanei. Il signor Alfredo Gilbert, figlio di un musicista, fu educato a South Kensington, alla « Ecole des Beaux Arts », a Roma, e allo studio di sir Edgar Boehm. Il primo suo lavoro che ha destato l'attenzione fu un gruppo, *Madre e figlio*; venne dopo l'*Icaro* (fig. 594), una delle più fini cose eseguite da uno scultore; poi i busti del sig. J. S. Clayton, di Watts, del Barone Huddleston, la statua della *Regina Vittoria* per Winchester (fig. 597, 598), il ricordo a *Fawcett* nell'abbazia di Westminster, la splendida statua di *Howard* a Bedford, la *Fontana monumentale* di Shaftesbury, il *Monumento del Duca di Clarenza* a Windsor e la strana ma affascinante tavola dell'altar maggiore (fig. 566) nella cattedrale di S. Albano. Oltre vari altri lavori importanti, Gilbert ha eseguito un gran numero di figurine (fig. 594, 595, 596) e molti disegni decorativi: dal disegno del dono offerto dagli ufficiali del-



FIG. 597. — MONUMENTO ALLA REGINA VITTORIA
IN WINCHESTER, LATO ANTERIORE.
(ALFREDO GILBERT).

monumento del Duca di Clarenza a Windsor e la strana ma affascinante tavola dell'altar maggiore (fig. 566) nella cattedrale di S. Albano. Oltre vari altri lavori importanti, Gilbert ha eseguito un gran numero di figurine (fig. 594, 595, 596) e molti disegni decorativi: dal disegno del dono offerto dagli ufficiali del-

l'esercito alla regina Vittoria nel suo primo Giubileo, fino a gingilli quali sono i suggelli. Tra questi, un suggello per Lady de Vesci può essere citato come uno dei migliori.

Il sig. Gilbert ha un cervello più fecondo che quello di qualunque

altro scultore britannico vivente. Nei suoi momenti più felici ogni nuova commissione è stata per lui un nuovo problema fecondo di ogni specie di possibilità; ma nel fermarvi sopra il pensiero, le idee estetiche e tecniche pullulavano nella sua mente in modo da cagionare spesso una lentezza di esecuzione che metteva un po' troppo alla prova la pazienza di quelli ai quali il risultato importava. E la conclusione fu che, non una, forse, delle sue più importanti creazioni rappresenta completamente il suo pensiero. Per darne un esempio possiamo citare il busto del *Barone Huddleston*, concepito come un tentativo d'illudere l'osservatore, e cioè come un bronzo smaltato in modo da



FIG. 598. — MONUMENTO ALLA REGINA VITTORIA IN WINCHESTER, LATO POSTERIORE. (ALFREDO GILBERT).

paragonarsi nell'effetto al busto di Colley Cibber (fig. 549) in terracotta colorata, nella Galleria dei ritratti. A questa idea egli ritornò nel *reredos* di S. Albano, che a sua volta rimase incompiuto. La tecnica maestria e le risorse del sig. Gilbert non sono inferiori a quelle di Cellini; ma quando veniamo a ciò che potrebbe chiamarsi il suo giudizio

esteriore troviamo molto da criticare. Dategli uno spazio da riempire ed egli vi collocherà col tempo un capolavoro; ma pur troppo non sarà sempre il capolavoro che conviene al caso concreto. La fontana di Shaftesbury è bellissima, ed eseguita in argento per una tavola da pranzo circolare sarebbe stata al suo posto; ma in quel poco felice Piccadilly Circus, tale bellezza è sprecata e occupa appena metà del luogo assegnato. E lo stesso accade per la tomba del *Duca di Clarenza* a Windsor. Il sarcofago è bello e la cancellata all'intorno splendida; ma le due cose si distruggono a vicenda, perchè la cancellata nasconde il sarcofago quanto la grata cela Enrico VII nella sua cappella a Westminster; e il sarcofago



FIG. 599. — BASE D'UN SOSTEGNO DA LAMPADA. (ALFREDO DRURY).

tanto riempie i trafori della cancellata, da impedire l'apprezzamento dello squisito disegno di questa. La cosa più tragica nell'arte è l'impossibilità per l'artista di tradurre in realtà i suoi sogni. Il puro artista, come l'oro puro, si consuma troppo rapidamente con l'attrito dell'uso. A lui occorre, come all'oro, una frazione di lega per renderlo adatto al contatto del mondo, per renderlo capace di fermare la mano sul capolavoro che a lui parrebbe ancora suscettibile di miglioramento. Nello sforzo per giungere all'ultima perfezione, spesso la prima ispirazione si spegne; non essendo dato a tutti, come fu dato ad Alfredo Stevens, il dono di essere ad un tempo l'infallibile critico di sè stesso e il creatore ispirato. I concetti di Alfredo Gilbert, che sono rimasti allo stato di concetto senza

aver preso altra forma fuori di quelle leggere indicazioni nelle quali il loro splendore appena s'intravede, riempiono d'immenso rimpianto tutti coloro che lo hanno seguito nella sua carriera.

BIBLIOGRAFIA DEI CAPITOLI XIX, XX, XXI. — PRIOR E. S. e GARDNER A., *English mediæval sculpture*, Architectural Review, Vol. XII-XVII; JAMES M. R., *The Sculpture in the Lady Chapel at Ely*, Archaeologia, Vol. LIX. *The Sculpture on Wells Cathedral*; SPIELMANN M. H., *British Sculpture and Sculptors of to-day*, 1931; COLVIN SIDNEY, *The drawings of Flaxman in the Gallery of University College, London, with a notice of his life*, 1876; MONKHOUSE C., *The works of J. H. Foley*, 1875; RAYMOND A. J., *Life of Chantrey*, 1934; ARMSTRONG W., *Alfred Stevens*, 1881; STANNUS H., *Alfred Stevens*, 1891. *Dictionary of National Biography*, *Art Union Journal*, *Art Journal*, *Architectural Review* (passim).



INDICE ALFABETICO

A

Abel, Giovanni, 87.
 Abercorn, Duca di (collezione), 218.
 Accademia Reale, 195, 196, 218, 220, 225, 228, 239, 246, 249, 251, 263, 270, 275, 323, 325.
 Accademia Reale Scozzese, 237.
 Adam, fratelli, 110, 112.
 Adelfi, L', 111.
Adorazione dei Magi, intaglio, 50.
 Agecroft Hall, 88.
 Aix (in Provenza), 149.
 Aja, Museo dell', 175.
 Alabastri, 302.
 Alcuin, 154, 155.
 Aldworth, Berks, 301.
 Alexander, Guglielmo, 479.
 Alfredo il grande 155.
 All Souls, Collegio di, 102, 186; *revedos* nella Cappella del, 74; Transenna, id., 143; Vetri colorati, id., 144; Torri, id., 167.
 Altamira, 1.
 Althorp, 223; pitture ad, 199.
 Altyre, 12.
 Amburgo, Künsthall (sala delle Arti) di, 255.
 Amesbury House, 98.
 Amiens, Cattedrale, 49, 51, 66, 70.
 Ammiragliato, Ufficio dell', 127.
 Amphill, 88.
 Anderson, Rowand, 111, 120.
 Annaly, Lord (collezione), 218.
 Anna di Boemia, Statua in bronzo di, 303.
 Anna, Regina, 108.
 Anna, « Stile » Regina, 124.

Antichità di Atene, 113.
 Archer, 105, 108.
 Archer's Hall (sala dell' Arciere), Edimburgo, 216.
 Armstead, Giorgio, 312.
 Armstrong, Lord (collezione), 227.
 Arras, Yorks, 10, 11.
 Arundel, Castello di, 175.
 Arundel, Conte di, 149.
 Ashburnham House Westminster, 97, 98.
 Ashfield, Edmondo, 181.
 Ashmoleano, Museo, 98, 151, 176, 183.
 Aston Hall, 88.
 Athenæum Club, 116.
 Atherington, Chiesa di, transenna di legno, 70.
 Atkinson, 129.
 Aubusson, 149.
 Audley End, 85, 88.
 Asburgo, o Augsburg, o Augusta, 163; Cattedrale di, 141 n.
 Avebury, Chiesa di, 23.
 Aveline, Lady, Statua di, 301.
 Aylesford, Kent, 19.

B

Bacon, Carlo, 262.
 Bacon, Sir Francis, 176.
 Bacon, Giovanni, 308; *Monumento di Lord Halifax*, 309; *Statua del Dr. Johnson*, 308.
 Bacon, Nataniele, 176; *La Cuoca*, 176.
 Baillie-Hamilton, Hon. Signora (collezione), 216.
 Baily, E. H., 311; *Eva*, 311.
 Baldwin, 109.
 Balfour, R. Hon A. J., 216.
 Banca d'Inghilterra, 115.
 Banca d'Irlanda, 110.
 Bangor, Lord (collezione), 206.

Banks, Sir Ralph (collezione), 206.
 Banks, Tommaso, 308, 310.
 Barcheston, Warwickshire, 149.
 Bardsey, Chiesa di, 23.
 Barlow, Francesco, 183.
 Barnack, Chiesa di, 20, 23, 25.
 Barney, W. W., 167.
 Barret, Giorgio, 208, 277.
 Barret, Giorgio, jun., 281, 282, 283.
 Barry, Carlo, 116, 117.
 Barry, E. M., 60.
 Barry, Giacomo, 187, 219.
 Barton on Humber, Chiesa di, 20, 23, 125.
 Barte, 320.
 Bates, Enrico, *Enea*, 321; *Omero*, 321; *Cani da corsa alla catena*, 321.
 Bath, Abbazia di, 69.
 Bath, Architettura a, 109.
 Bath Guildhall, 109.
 Battersea, Lady (collezione), 249.
 Battisti, Casa-chiesa dei, 129.
 Bayes, Gilberto, 325.
 Bayeux, Arazzo di, 147.
 Beach, Tommaso, 213.
 Beauchamp, Cappella di, Warwick, 68.
 Beaulieu, Abbazia di, 52.
 Beauvais, 149.
 Bedford, 327.
 Bedlam, 306.
 Beck, Davide, 179.
 Behnes, Guglielmo, 241, 315.
 Belcher, T., 125, 126; *Electra House*, 126.
 Belfast, Town Hall (Municipio) di, 129.
 Belgio, 141.
 Bell, Enrico, 104.
 Belt (scultore), 307.
Benedictional (Libro Corale), 155.

- Benson, R. H. (collezione), 249, 251.
 Bentley, 130.
 Bettes, Giovanni, 175.
 Beverley, Cattedrale di, 53, 61; Tomba Percy a, 61.
 Bewcastle, Croce di, 291.
 Bewick, Tommaso, 161.
 Bibraete, 135.
 Bigg, W. R., 166.
 Bird, Francesco, 307; *Statua del dr. Busby*, 308; *Statua della Regina Anna*, 307.
 Birdlip, 10.
 Bishopstone, Chiesa di, 23.
 Blenheim, Palazzo di, 105, 106.
 Blois, 47.
 Blomfield, Arturo, 120.
 Blomfield, Reginaldo, 82, 83, 86, 97, 105 n., 129.
 Blooteling, Abramo, 162, 165; *Monmouth*, 165.
 Bodleiana, Biblioteca, 155.
 Bodley, 119.
 Boehm, Edgardo, 327.
 Bogle, Giovanni, 271.
 Boit, Carlo, 274.
 Bonele, Sir Edward, 172.
 Bone, Enrico, 275.
 Bone, Enrico Pierce, 275.
 Bone, Muirhead, 288.
 Bone, Roberto Trewick, 275.
 Bonington, Riccardo Parkes, 281, 287.
 Bonnat, Leone, 182, 262.
 Bordier, Pietro, 273, 274; *Il gioiello di Fairfax*, 274.
 Borthwick Castle, 90.
 Bossam, Giovanni, 175.
 Boston, Torre della chiesa di, 73.
 Boswell, Giorgio, Ritratto di, 176.
 Bothwell, Castello di, 90.
 Bovey Tracey, Transenna di legno nella chiesa di, 7.
 Bow Church, Cheapside, 99.
 Bower, Odoardo, 180; *Ritratto di Carlo I*, 180.
 Boyce, G. P., 255.
 Boydell, Giosia, 167 n.; 219.
 Bradford-on-Avon, Chiesa di, 24; Croce a, 292.
 Bramley, Frank, 257.
 Brandon, Raffacello, 119.
 Branston, Chiesa di, 23, 27.
 Branton, Roberto, 162.
 Brasenose, Collegio di, 69.
 Breadsall, Chiesa di, 285.
 Brenno, 4.
 Brett, Giovanni, 253, 254.
 Bridgewater House, 116.
 Bristol, Cattedrale di, 119.
 Bristol, Museo di, 12.
 British and Foreign Bible Society (Società biblica inglese e straniera), 252.
 British Museum (Museo Britannico), 11, 12, 115, 148, 151, 154, 195, 277, 278, 313.
 Britonici, Celti, 9.
 Brixworth, Chiesa di, 22.
 Brock Tommaso, 312; *Il vescovo Philpot*, 312; *Il principe nero*, 312, 324; *La tomba di Leighton*, 312; *Eva*, 312; *Gainsborough*, 312; *Un momento di pericolo*, 312; *Roberto Raikes*, 312; *La Regina Vittoria*, 312.
 Bromley, Gian Carlo, 167 n.
 Bromley, Giacomo, 167 n.
 Bronzo, Statue di, nell'Abbazia di Westminster, 303.
 Brooking, Carlo, 212, 277.
 Brooks (architetto), 119.
 Brooks, Giovanni, 164.
 Brough, Roberto, 260; *Fantaisie en Folie*, 250; *Sant'Anna di Bretagna*, 260; *Fra il sole e la luna*, 260.
 Brown, Austen, 256.
 Brown, Baldwin, 18, 21.
 Brown, Darell (collezione), 224, 227.
 Brown, Ford Madox, 245, 246, 254, 284; *Chaucer alla Corte di Odoardo III*, 245; *Cristo che lava i piedi agli apostoli*, 245; *Elia e il figlio della vedova*, 245; *Romeo e Giulietta*, 246; *Lavoro*, 245.
 Brown, Federico, 263.
 Browne, Alessandro, 163.
 Brynston Park, 111, 131.
 Brydon, James, 109.
 Brydon, J. C., 127.
 Buccleuch, Duci di (collezione), 266, 267.
 Buckhurst, 88.
 Buckingham, Palazzo St. James Park, 104.
 Burdett Courts (collezione), 266.
 Burford, Chiesa di, 299.
 Burges, 119.
 Burghersh, Tomba, Lincoln, 30.
 Burghley, 87, 184, 187, 306.
 Burke, Tommaso, 167 n.
 Burlington, Conte di, 105, 106; Casa del, 106.
 Burlington House, 230, 237.
 Burne-Jones, Odoardo, 247, 248, 249, 288; *La seduzione di Merlino*, 245; *La torre di bronzo*, 249; *La rosa selvatica* (the Briar rose), 249; *Canto d'amore*, 248; *Giorini della creazione*, 248; *Profondità del mare*, 249; *Il Re Cophetua e la fanciulla mendicante*, 249; *La scala d'oro*, 249; *Laus Veneris*, 248; *Specchio di Venere*, 248; *La ruota della fortuna*, 249.
 Burns, Roberto, 215.
 Burton, W. S., 251.
 Bury St. Edmunds, 21 n., 29, 32, 89.
 Busby, 98.
 Bushey Park, 101.
 Butterfield, 119.

C

- Cæsar Sir Julius*, monumento di, 306. V. Stone N.
 Calcott, Augusto Wall, 236; *Foce della Tyne*, 240.
 Calderon, P. H., 261.
 Cambridge, Senate House a, 108; Trinity College a, 101.
 Cameron, D. Y., 256.
 Campanile di Venezia, 121.
 Campbell Castle, 90.
 Campbell, Colin, 105, 108.
 Canada, Cancelli detti del, nel Palazzo Buckingham, 139.
 Canale, Antonio, 209.
 Canterbury, 154; Cattedrale di, 28, 47, 49, 67, 68, 75; Torre dell'Angelo, 69, 121; Vetri colorati, 141; Torri, 73; Arazzi per il coro, 149.
 Canuto, Re, 147.
 Cardiff, Castello di, 119.
 Cardinal College (ora Christ Church) a Oxford, 76.
 Carlisle, 293, 294; Cattedrale di, 61.
 Carlisle, Lord, 218; La sua casa ai Kensington Palace Gardens, 131.

- Carlo I, 93, 95, 149, 176, 273; *Ritratto di*, 185; *Statua di*, 307.
 Carlo II, 100, 162, 186, 278; *Ritratto di*, 182; *Statua di*, 307.
 Carlomagno, 141, 154, 155.
 Carnarvon, Conte di, 182.
 Carpeaux, 315, 317.
 Cartmel, Chiesa di, Transenna di legno, 76.
 Case di legno e muratura, 88.
 Casino, presso Dublino, 109.
 Cassius, Dion, 146.
 Cathcart, Lord (collezione), 206.
 Cattermole, Giorgio, 282.
 Caucaso, 2.
 Cawdor, Castello di, 90.
 Cella, Abate Giovanni de, 49, 50.
 Cellini, 328.
 Celti, 3, 4, 5, 37, 292; *Arte dei*, 4 a 16, 152 a 154.
 Cervantes, 239.
 Chalons, 272.
 Chambers, Guglielmo, 109.
 Champneys, Basilio, 120.
 Chantry, Francesco, 311.
 Chardin, 208, 209.
 Charlcote, 87.
 Charlemont, Conte di, 110.
 Charles, Giacomo, 262.
 Charlotte Square, Edinburgh, 111.
 Charter House, 85.
 Chartres, Cattedrale di, 44; Vetri colorati a, 140.
 Chatsworth, 102, 257, 306.
 Chelsea, Vecchia chiesa di, 83.
 Chester, Case di legno e muratura a, 88.
 Chichester, Cattedrale di, 33, 136; Cancellata di ferro nella, 137; Scolture nella, 292, 294.
 Chipping Ongar, 21 n.
 Chinesi, I, 135.
 Cholmeley, Sir H. (collezione), 206.
 Christchurch (Hants), 33, 83.
 Christ Church, Oxford, 24, 119.
 Christ Church Hall, Oxford, 70.
 Christall, Joshua, 281.
 Cibber, Caio Gabriele, 306; figure della *Malinconia* e della *Pazzia furiosa*, 306.
 Cibber, Colley, 306, 307; Busto di, 328.
 Cistercensi, 40.
 Claude Lorrain, 207, 249, 283.
 Clennell, Luca, 162.
 Clerk, Sir G. D. (collezione), 215.
 Cleveley, Giovanni e Roberto, 279.
 Cley, Penelope, 267.
 Clint, Giorgio, 167 n.
 Cliveden House, 108.
 Clonmacnoise, 14.
 Club Cosmopolita, 242.
 Coalbrookdale, Cancelli di, Hyde Park, 139.
 Cobham Hall, Kent, 96.
 Cockerell, C. R., 116.
 Cole, Pietro, 175.
 Collari d'oro (Torque), 6, 11, 12.
 College of Science, S. Kensington, 128.
 Colley, Giovanna, 306.
 Collier, Thomas, 285.
 Collins, Carlo Allston, 249.
 Collins, Riccardo, 271.
 Collins, Guglielmo, 240.
 Collinson, Giacomo, 244, 249.
 Colton, W. R., 324; *La cintura*, 325; *Lo scopritore d'immagini*, 325; *La primavera della vita*, 325.
 Commentarii di Cassiodoro sui salmi, 153.
 Compton Norton, 136.
 Compton Winyates, 70.
 Constable, Isabella, 231.
 Constable, Giovanni, 167, 209, 228-231, 257, 258, 260, 287; *Il campo di grano*, 229, 230; *Il carro di fieno*, 230; *The Jumping horse* (cavallo che salta), 230; *Valley Farm* (fattoria nella valle, 230).
 Constitution Hill, Cancelli della, 139.
 Cooper, Alessandro, 267.
 Cooper, Samuele, 173, 178, 181, 215, 267, 268, 270, 310; *Cromwell*, 267; *Il generale Monk*, 267.
 Coote, Sir Algernon, 182.
 Copley, Giovanni Singleton, 220; *Morte di Chatham*, 220; *Morte del maggiore Picson*, 220.
 Corbridge, Chiesa di, 22.
 Corot, 208, 259.
 Corpus Christi, Collegio, Oxford, 69.
 Cornovaglia, 13, 18.
 Corte Criminale Centrale, 126.
 Costantino, imperatore, 149.
 Cosway, 271, 273.
 Cotes, Francesco, 213, 286.
 Cotes, Samuele, 271.
 Cotman, Giovanni Sell, 232, 233, 287; *Il Centauro*, 233, 287; *Rivolutando la zolla*, 233, 287.
 Cotswold, 10.
 Courbet, 257.
 Courtenay, Odoardo, 175.
 Cousins, Samuele, 167 e 167 n.; *Sogno d'una notte d'estate*, 167.
 Cowper, Cadogan, 262.
 Cox, Davide, 282, 284, 285.
 Cozens, Alessandro, 277.
 Cozens, Giovanni Roberto, 278.
 Craigmillar, Castello di, 90.
 Crane, Walter, 255.
 Crats o Cretz, V. De Critz.
 Crawl, Giuseppe, 255.
 Crediton, 18.
 Crichton, 90.
 Critz, V. De Critz.
 Croce di Cong, 14; id. di Muirdach a Monasterboice, 14.
 Croci monumentali, 14.
 Crome, Giovanni (il Vecchio), 223, 224; *Paesaggio*, 224; *Mousehold Heath*, 224; *la Querce di Poringland*, 224; *Cave di lavagna*, 224.
 Crome, Giovanni, (il Giovane) 219.
 Cromwell, Oliviero, 181.
 Crosby Hall, 69.
 Croscombe, Transenna di legno nella chiesa di, 76.
 Crosraguel, 90.
 Crosse, Lorenzo, 270, 273.
 Crosse, Riccardo, 271.
 Croyland, Torre dell'Abbazia di, 69.
 Culford, Suffolk, 127.
 Cust, L., 307.
 Cuyt, A., 240, 283.

D

- Da Costa, Giovanni, 257.
 Dahl, Michele, 185.
 Dalou, Giulio, 322.
 Dance (padre e figlio), 108.
 Dance, Nataniel, 215.
 Danubio, 4.
 David, Jean Luis, 203.
 Davison, Geremia, 185.
 Dawe, Giorgio, 167 n.
 Dawe, Filippo, 165.
 Dawson, Nelson, 275.

Dawson, Signora, 275.
 Dayes, Odoardo, 279.
 Dean, Giovanni, 167 n.
 De Critz, Emanuele, Giovanni e Oliviero, 177.
 De Grebber, Pietro de, 181.
 De Keyser, Hendrik, 305.
 De Koninck, Filippo, 224.
 De Losinga, Erberto, 32.
 Delphi, 4.
 De Morgan, Signora, 250.
 Denham, Sir John, 98.
 Derby, Lord (collezione), 266.
 De Reyn, Giovanni, 179.
 Desborough, 10.
 Deverell, W. H., 255.
 Devis, Arturo, 212, 288.
 Devis, A. W., 279.
 Devonshire, Duca di, 174; collezione del, 268.
 De Wint, Pietro, 282, 283, 285.
 Dickinson, Guglielmo, 166 n.
 Digby, Wingfield (collezione), 266.
 Dirleton, Castello di, 91.
 Divinity School, Oxford, 68, 72.
 Dixon, Giovanni, 164.
 Dobson, Guglielmo, 178, 179; *Endymion Porter*, 180.
 Dogana (Custom House) a Dublino, 110.
 Donald, Giovanni Milne, 256.
 Doncaster, Chiesa parrocchiale di, 119.
Donne, Statua del Dr., V. Stone N.
 Dorchester, Abbazia di, 62.
 Dorchester House, 313.
 Doughty, Guglielmo, 166 n.
 Downman, Giovanni, 213, 287.
 Drayton House, 185.
 Drogheda, 8.
 Drury, Alfredo, 323, 324; *Giuseppe Priestley*, 324.
 Dryden, 183.
 Dublino, 164; Architettura in, 110; Scoltura in, 326; Galleria Civica di, 260; Museo di, 6, 11, 13; Trinity College a, 110.
 Dundas, Sir R. (collezione), 216.
 Dunkarton, Roberto, 166 n.
 Dunkirk, 179.
 Duns (fortificazioni di pietra), 15.

Dunster, Case in legno e muratura a, 81.
 Dunster, Chiesa di, Tramsenna di legno, 76.
 Durham (scultore), Ricordo dell'Esposizione del 1851, 313.
 Durham, Cattedrale di, 33, 51, 53, 61, 153; Cappella dei nove altari, 53; Sala Capitolare, 58; Pitture murali della « Galilee », 169, 170; Lavori in ferro, 136; Torre, 73.
 Durham, Conte di (collezione), 218.
 Dyce, Guglielmo, 236, 238.
 Dyke-Acland, Sir Thomas (collezione), 218.

E

Earlom, 166, 167.
 Earl's Barton, 20, 23, 25.
 East, Alfredo, 259.
 East Bergholt, 228.
 Eastwood, 136.
 Eaton Hall, 315.
 Eccleston, Chiesa di, 119.
 Edelwyrma, 147.
 Edimburgo, 129, 132, 180, 326; Architettura in, 111; « College », in, 111; Museo, 11; Monumento di W. Scott, 117.
 Editha, Regina, 147.
 Edridge, Enrico, 271, 279.
 Egg, Augusto, 239, 240.
 Egitto, 2.
 Egiziani, 135.
 Elena, Imperatrice, 146; Elfreda o Etelfleda, 147; Elgitha, 147.
 Eleonora, Regina, figura in bronzo di, 303.
 Eleonora, Croci di, 60, 301.
 Elgin, Cattedrale di, 53.
 Elisabetta, Regina, 85-87, 175, 176.
 Ely, Cattedrale di, 32, 50, 55, 57, 147; Cappella di Nostra Donna nella, 55, 57, 58.
 Emma, Regina, 147.
 Engleheart, Giorgio, 271.
 Enrico III, 52; Figura in bronzo di, 303.
 Enrico IV, 141.
 Enrico V, *Cantoria di*, a Westminster, 298; *Statua di*, 301.
 Enrico VI, 67, 68.
 Enrico VII, Cappella di, a Westminster, 69, 71, 72; Tomba di, 81; Ri-

tratto di, e delle sue mogli, 173.
 Enrico VIII, 69, 78, 79, 81, 84, 171.
 Erith, 136.
 Escomb, Chiesa di, 22.
 Etelfleda, V. Elfreda, 147.
 Etelredo, 147.
 Eton, Scuola di, 277.
 Etty, Guglielmo, 236, 237; *Cupido e Psiche*, 237; *La Bagnante*, 237; *Il temporale*, 237; *Venere*, 237; *La Gioventù a prova e il Piacere al timone*, 237.
 Exchange a Copenhagen, 96.
 Exchange, Royal, 86, 88.
 Exeter, Cattedrale di, 55, 56, 57, 297, 298.
 Exeter College, Cappella dell', 119.
 Exeter, Lord (collezione), 266.

F

Faber, Giovanni (padre e figlio), 163.
 Faes, V. Lely.
 Fairfax, Sir Thomas, 274.
 Fairford, Chiesa di, 144.
 Faithorne, Guglielmo (padre e figlio), 160 n., 163.
 Farrington, 208.
 Fehr, H. C., 324.
 Ferguson, Munro (collezione), 216.
 Fettiplace, Guglielmo, Statua di, 302.
 Fidia, 241, 315.
 Fielding, Copley, 282, 283.
 Figure a Peterborough, 299.
 Fildes, Luca, 260.
 Filippo Augusto, 34.
 Finch, F. O., 283.
 Finlayson, Giovanni, 165; *Elisabetta duchessa di Argyll* (stampa), 165.
 Finney, Samuele, 271.
 Fisher, Odoardo, 165.
 Fisher, Rev. Giovanni, 229.
 Fisher, Marco, 260; *Ragazzi al bagno*, 260; *Sul fiume Stour*, 260.
 Fitzalan, Lady, Statua di, 301.
 Fitzroy Square, 111.
 Fitzwilliam, Giorgio, 176.
 Fitzwilliam, Museo, 116.
 Flatman, Tommaso, 270, 273.
 Flaxman, Giovanni, 309,

310; *Monumento a lord Mansfield*, 309.
 Fleischmann, Signora (collezione), 216.
 Foci, I., 135.
 Foley, J. H., 311, 312; *Burke*, 311; *Goldsmith* 311; *Grattan*, 311; *Outram*, 311; *Il Principe consorte*, 311.
 Forbes, Elisabetta, 257.
 Forbes, Stanhope, 257.
 Ford, Michele, 164.
 Ford, Onslow, 319, 320; *Busto di Ridley Corbet*, 320; *Busto di Orchardson*, 320; *Irrving come Amleto*, 319; *Lord Strathuairn*, 319; *Monumento a Jowett*, 319; *Ronland Hill*, 319.
 Forbes, 12.
 Foster, Birket, 248.
 Fotheringay, Chiesa di, 68, 73.
 Fountains, Abbazia di, 40; Torre della, 73.
 Four Courts (quattro corti), Dublino, 110.
 Fourment, Elena, 180.
 Frampton, Giorgio, 323; *Monumento a Carlo Mitchell*, 323; *I Bimbi della Lupa*, 322; *Donna Alice Owen*, 322; *Lamia*, 322; *Lord Salisbury*, 323; *Mysteriarch*, 322; *Quintino Hogg*, 323.
 Frampton, Reginaldo, 250.
 Francia, I., 4, 141.
 Francia, Francesco Luigi Tommaso, 281.
 Franks, Sir Augustus, 12, 148, 150.
 Freeman, 51.
 Fremiet, 320.
 Frye, Tommaso, 164.
 Fuller Isacco, 184, 186.
 Furse, C. W., 260; *Cubbing with the York and Ainsty*, 260; *La Diana delle Uplands*, 260; *Ritratto equestre di Lord Roberts*, 260; *La veste lilla*, 260; *Il ritorno dalla cavalcata*, 260.
 Fuseli, 219.
 Fyvie, Castello di, 91.

G

Gaeli, V. Galati.
 Gainsborough, Tommaso, 167, 200, 201, 202, 205, 209, 212, 224, 277, 287; *The blue Boy* (il fan-

ciullo azzurro), 202; *Hon. Mrs. Graham*, 201; *Miss Haverfield*, 201; *Miss Linley e suo fratello*, 201; *Il « Mall »*, 201; *La passeggiata mattutina*, 201; *Lady Mulgrave*, 202; *Mary (Perdita) Robinson*, 201; *Mrs. Sheridan*, 201; *Mrs. Siddons*, 201; *Alfacqua* (Watering place), 201.
 Galati, 4.
 Galizia, 4.
 Galleria moderna a Venezia, 260.
 Galleria Nazionale, Londra, 178, 180, 185, 200, 201, 218, 220, 224, 227, 229, 235, 231, 237, 252, 280, 287; Progetto gotico per la, 119.
 Galleria Nazionale d'Irlanda, 195, 199, 210, 277, 280.
 Galleria Nazionale di Scozia, 216, 238, 277, 280.
 Galleria Nazionale dei ritratti, Londra, 177, 182, 195, 205, 214, 218, 242, 287.
 Galles, 14; Principe di, 213, 277.
 Gallerus, Oratorio di, 15.
 Galli, 4, 135.
 Gandon, 110.
 Gandy di Exeter, 197.
 Garde-Meubles, Parigi, 149.
 Gardiner, Starkie, 138.
 Garman, Odoardo, 104.
 Garstin, Norman, 257.
 Gascar, 184.
 Gawdie, Sir John, 183.
 Geddes, Andrea, 157.
 German, E., V. Garman.
 Giacomo I., 93.
 Giacomo III, *Ritratto di*, 172.
 Gibbons, Grinling, 306, 307; *Statua di Giacomo II*, 306.
 Gibbs, 105, 107, 108.
 Gibson, Giovanni, 310, 311; *Venere dipinta* (Tinted Venus), 311.
 Gilbert, Alfredo, 314, 327 a 329; *Busto di J. S. Clayton*, 327; *Busto del barone Huddleston*, 327, 328; *Busto di G. F. Watts*, 327; *Howard*, 327; *Icaro*, 327; *Monumento a Fawcett*, 327; *Monumento al duca di Clarence*, 327, 329; *Ma-*

dre e figlio, 327; *Tavola d'altare di S. Albano*, 327; *Fontana monumentale di Shaftesburg*, 327, 329; *Sigillo per Lady de Vesci*, 328.
 Gilpin Sawrey, 277.
 Gilpin, Rev. W., 277.
 Giorgio III, 210.
 Giovanni, Re, 51.
 Giovanni da Eltham, Effigie di, 302.
 Giovanni da Padova, 82.
 Girtin, Tommaso, 278, 279; *Rue St. Denis, Paris*, 278.
 Giulio Cesare, 4, 135.
 Glamis, Castello di, 91.
 Glamis, Ritratto del IX Barone, 176.
 Glasgow, 129, 132; Edificii neo-classici in, 116; Compagnia di Assicurazione a, 121; Cattedrale di, 53; Museo di, 216; Town Hall (Municipio) di, 127; Scuola di pittura di, 250.
 Glastonbury, Abbazia di, 155.
 Gloucester, Cattedrale di, 33, 69, 73, 136; Torre della, 68, 69, 73.
 Goldie, 120.
 Goodrich Court, 150.
 Gordon, Giovanni Watson, 217.
 Gosford, 127.
 Gotch, T. C., 250, 263.
 Gouda, Cattedrale di, Vetri colorati nella, 140.
 Gow, A. C., 261.
 Gower Giorgio, 176.
 Grandison, vescovo, 151.
 Grantham, Chiesa di, 61.
 « Graphic », II, 289.
 Gravelot, 200.
 Grecia, 135.
 Green, Valentino, 165; *Contessa di Aylesford* (stampa), 165; *Lady Betty Delmé* (stampa), 165; *Ozia Humphry* (stampa), 165; *The Ladies Valdegrave* (stampa), 165.
 Greenhill, Giovanni, 182, 183.
 Greenwell, Canonico, 9.
 Greenwich, Ospedale di, 90, 98, 99, 106.
 Gregory, E. J., 255, 262.
 Greiffenhagen, Maurizio, 262.
 Gresford, Torre della chiesa di, 73.

- Gresham, Sir Thomas, 86.
 Grey, Conte (collezione), 218.
 Grimaldi, Guglielmo, 271.
 Grimthorpe, 106.
 Grimthorpe, Lord, 50.
 Grostete, Vescovo, 48.
 Grosvenor, Galleria, 248.
 Grosvenor House, 202.
 Groth, 275.
 Groult (collezione), 202.
 Grozer, Giuseppe, 167 n.
 Grumbol, Roberto, 87.
 Grumbol, Tommaso, 87.
 Guardi, 208.
 Guerra delle rose, 157, 171.
 Guglielmo d'Irlanda, 301.
 Guglielmo II, 32.
 Guglielmo di Valenza, 301.
 Gundolfo, Vescovo, 301.
 Gunnersbury, 98.
 Guthrie, Sir James, 256.
- H**
- Haddiscoe, 136.
 Haden, F. Seymour, 158, 159.
 Halesowen, Abbazia di, 52.
 Halifax, Town Hall (Municipio) di, 116.
 Hals, Frans, 203, 215.
 Hamilton, Ugo D., 213, 219.
 Hampton Court, 70, 76, 80, 81, 99, 101, 175, 182, 187.
 Hanneman, Adriano, 179.
 Harberton, Chiesa di, Transenna di legno, 76.
 Hardwicke, 88, 149.
 Harrietsam, 89.
 Harvey, Guglielmo, 163.
 Hastings, Lord, 274.
 Hatfield, 83, 88, 323.
 Havell, W., 281.
 Haverfordwest, Prioria di, 52.
 Hawker, Odoardo, 183.
 Hawksmoor, 105, 107.
 Haydon, B. R., 221.
 Hayes, Edwin, 258.
 Hayls, Giovanni, 183; *Ritratto di Pepys*, 183; *Ritratti della famiglia Russell*, 183.
 Hayman, Francesco, 212.
 Hazlehurst, Tommaso, 253.
 Hearne, Tommaso, 279.
 Henry, Napier, 258; *Il Fiume di Londra*, 258; *Sardelle*, 258.
 Henry, Giorgio, 256.
 Herbert di Cherbury, Lord, 89.
 Hereford, Cattedrale di, 136.
 Heriot's Hospital, Edimburgo, 96.
 Herkomer, H. von, 262, 275; *Consiglio dell'Accademia Reale*, 262; *L'ultimo appello*, 262; *Consiglio Comunale di Landsberg in Baviera*, 262.
 Hertford, Monumento, Cattedrale di Salisbury, 87.
 Hexam, Cripta di, 22.
 Highmore, Giuseppe, 212.
 Hilliard, Niccolò, 265, 266.
 Hills, Signora E. (collezione), 216.
 Hirsch, Leopoldo (collezione), 206.
 Hobbema, 166, 167, 224, 238.
 Hodges, Carlo H., 167 n.
 Hodges, Guglielmo, 208.
 Hogarth, 167, 184, 187, 191 a 196, 197, 209, 286; *Porto di Calais*, 194; *Ritratto del capitano Corram*, 195; *Serie sulle Elezioni*, 195; *Ritrovamento di Mosè*, 195; *Il buon Samaritano*, 187, 195; *Autoritratto*, 195; *Marcia delle Guardie in Finchley*, 195; *Marrriage à la mode*, 195; *La Piscina di Bethesda*, 187; *Ritratto di Quin*, 195; *Il progresso del libertino*, 195; *Scena dall'Imperatore Indiano*, 195; *I suoi servi*, 194; *La ragazza dai granchi*, 194; *Sua sorella*, 194; *L'analisi della Bellezza*, 193.
 Holbein, 76, 81, 84, 161, 171 a 175, 265, 266, 270; *Gli Ambasciatori*, 174; *Cristina, Duchessa di Milano*, 174; *Georg Ghisze*, 174; *La Madonna di Meyer*, 174; *Sir Thomas More*, 174; *Morret*, 174; *Ritratto di un giovane*, 174; *Il duca di Norfolk*, 174; *Sir Bryan Tuke*, 174.
 Holbein, La porta di, 84.
 Holbeton, Transenna di legno nella chiesa di, 76.
 Holborn, 129.
 Holdenby, 88.
 Hole, W. E., 159.
 Holford (collezione), 274.
 Holkham House, 106.
 Holl, Francesco, 261, 262; Giovanni Bright, 22; *Il duca di Cleveland*, 262; *Samuele Cousins*, 262; *Nel silenzio*, 262; *Il Signore ha dato e il Signore ha tolto*, 262; *Nessuna notizia dal mare*, 262; *Lord Overstone*, 262; *Sir Henry Bankinson*, 262; *Il conte Spencer*, 162; *Lord Wolseley*, 262.
 Holland House, 87, 210.
 Holland, Giacomo, 283, 284.
 Hollar, 183.
 Holme Pierrepont, 283, 284.
 Holt, Tommaso, 87.
 Holyrood, 91, 172.
 «Home Office» (Ministero dell'Interno) a Whitehall, 96.
 Hone, Orazio, 271, 275.
 Hone, Nataniele, 212, 271, 275.
 Hoogstraaten, 184.
 Hook, J. C., 257, 258; *The Luff Boy*, 258.
 Hoppner, 167, 213, 214, 223, 240, 287; *Fanciulli al bagno*, 214; *La contessa di Darnley col bimbo*, 214; *I ragazzi Douglas*, 214; *Le sorelle Frankland*, 214; *Lady Louisa Manners*, 214; *Guglielmo Pitt*, 214.
 Hornell, Odoardo, 256.
 Horse Guards (Guardie Reali a cavallo), Palazzo delle, 106.
 Hoskins, Giovanni, 267, 273.
 Houghton, 108.
 Houston, Riccardo, 164.
 Howard Castle, 106.
 Howden, Torri della chiesa di, 68, 73; Sala Capitolare di, 67.
 Howth, Castello di, 91.
 Hudson, Enrico, 166 n.
 Hudson, Tommaso, 185.
 Hughes, Arturo, 249, 255.
 Hughes, Giovanni, 326; *Monumento alla Regina Vittoria*, 326.
 Humphrey, Ozias, 271.
 Hunt, Guglielmo Holman, 244, 246, 250; *Cristo ritrovato nel tempio*, 250; *L'ombra della Morte*, 250; *Pecore erranti*, 250.
 Hunt, Guglielmo Enrico, 282, 284.

Hunter, Colin, 256; *Mer-
cato delle arringhe*, 256;
Gamberi di mare ossia
Pescatori d'aragoste,
256.

Hurlstone, F. Y., 230.
Hurter, I. fratelli, 275.
Huth, Odoardo (collezio-
ne), 174.

Huysman, 184.

Hyde Park, Archi all'an-
golo di, 116.

I

Iberi, 4, 5, 8, 12.

Ightham, 89.

Ilchester, Lord (collezio-
ne), 195.

« Illustrated London
News », 289.

Iona, 13.

Ipswich, 200.

Irlanda, 8, 13, 152; Archi-
tettura domestica in, 89,
91.

Irvingite, Chiesa di, 119.

Isola di Francia, 46.

Istituto dei pittori acqua-
rellisti, 285.

Istituto Imperiale, 130.

Istituto dei « Chartered
accountants » (ragionieri
diplomati), 125.

Iveagh, Lord (collezione),
206.

J

Jackson, Giovanni Ri-
chardson, 167.

Jackson, Michele, 164.

Jackson, T. G., 120.

James, 105, 108.

Jamesone, Giorgio, 181.

Janssen van Ceulen, V.
Jonson.

Jarrow, Chiesa di, 22.

Jersey, Conte di (collezio-
ne), 218.

John, Augusto, 273, 288.

John, Goscombe, 323; *Il
duca di Devonshire*, 323;
Giovanni Battista, 323;
Il folletto, 323; *Morfeo*,
323.

Jones, Giovanni, 163; *Dul-
ce Domum* (stampa),
165; *Carlo Giacomo Fox*
(stampa), 165; *Lady Ca-
rolina Price* (stampa),
165.

Jones, Inigo, 78, 79, 87,
93, 95, 96, 97, 98, 102,
104, 113, 114, 124, 125,
128, 305.

Jonson, Cornelio, 177, 178.
Joseph, Signora (collezio-
ne), 178, 216, 268.

Joseph, Samuele, 311; *Wil-
kie*, 311.

Julian (Scuola d'Arte),
250.

K

Keble College a Oxford,
119.

Kedleston Hall, 111.

Keen, 129.

Keene, Carlo, 289.

Kemp, Monumento a Wal-
ter Scott, 117.

Kenilworth, 136.

Kennington, T. B., 263.

Kensington, Palace Gar-
dens, n. 10, 116.

Kent, W., 103, 106.

Kenton, Transenna di le-
gno nella chiesa di, 76.

Kenwood, 111.

Keppel, Commodoro, 195.

Kerry, 15.

Kettle, Tilly, 212.

Killigrew, Anna, 183.

King's College a Cambrid-
ge, Cappella del, 66, 68,
69; Vetri colorati nella,
141, 144; Transenna di
legno nella, 76.

King's Linn, 104.

Kingston Lisle, 136.

Kirby House, 88.

Kirkby Hall, 88.

Knapton, George, 212.

Kneller, Sir Godfrey, 163.
184, 185, 187, 193; *Il ve-
scovo Atterbury*, 185;
Godert de Ginkel, 185;
Sir J. Trelanney, 185.

Kneller Hall, 187.

Knole, 88, 201.

Knott, Ralph, 129.

Koninck, V. De Koninck.

L

Ladbroke, Enrico, 232.

Ladbroke, Giovanni Ber-
nays, 232.

Ladbroke, Roberto, 232.

Laguette, 186.

Laidlay, W. J., 263.

Lamberth, Scuola d'Arte
di, 320, 322, 325.

Lancashire, Case di legno
e muratura nel, 88.

Lancaster, Crouchback,
Conte di, Statua di, 301.

Lance, Giorgio, 236, 240.

Landseer, Edwin, 235;
Morte della lontra, 236.

Lanfranc, 28, 31, 47.

Lanier, Niccolò, 180.

La Thangue, 263.

Lauder, Roberto Scott, 255.

Lavenham, 89.

Lavery, Giovanni, 256.

Law Courts (Tribunali),
119.

Lawless, Matteo Giaco-
mo, 249, 255.

Lawrence, Tommaso, 167,
182, 214, 217, 218, 219,

223, 240, 287; *Lady A-
cland e figli*, 218; *Gio-
vanni Giulio Anger-
stein*, 218, 287; *Lady E-
lisabetta Belgrave*, 218;

*Lord e Lady Castle-
reagh*, 218; *Il cardina-
le Consalvi*, 218; *La-
dy Dover col bimbo*, 218;

Miss Farren, 218; *Ar-
turo Fitzjames*, 218;

*Quattro ritratti di bim-
bo*, 218; *La contessa
Gover col bimbo*, 218;

Warren Hastings, 218,
287; *Il giovanetto sig.
Lambton*, 218; *Carlo III
marchese di London-
derry*, 218; *La signora
Maguire*, 218; *Miss Ma-
ria Moulton Barrett*,
218; *Il papa Pio VII*,
218; *Wellington*, 218;

Wilberforce, 218.

Lawson, Cecil, 259, 260;
Luna d'agosto, 259;

Brughiera di Barden,
259; *La nuvola*, 259;

*Campi di luppoli in In-
ghilterra*, 259; *Il giar-
dino del ministro*, 259.

Laver, Marney Hall, 69,
80.

Leathart (collezione), 245.

Lee, T. Stirling, 263, 321.

Leeds, Piazza di Città a,
324.

Leicester, 136, Galleria a,
242.

Leighton, Lord, 261, 288,
312; *Atleta in lotta con
un Pitone*, 312; *L'in-
fiagardo*, 312.

Lely, Sir Peter, 167, 179,
181, 184; *Autoritratto*,
182; *Bellezze di Wind-
sor*, 182; *Il duca di Al-
bemarle*, 182; *Lady Bel-
lasys*, 182; *Il duca di
Buckingham*, 182; *Car-
lo II*, 182; *Carlo Dor-
mer, conte di Carnar-
von e famiglia*, 182; *Ma-
ria Davis*, 182; *Nell*

Gwyn, 182; *Sig. Giovanna Middleton*, 182; *La contessa di Shrewsbury*, 182; *Wyncherley*, 182; *La duchessa di York*, 182.
 Le Mans, Vetri colorati nella Cattedrale di, 140.
 Leonardo, 262.
 Leslie, C. R., 236, 239.
 Le Sueur, 307.
 Lewis, Isola di, 150.
 Lewis, J. F., 253.
 Lichfield, 18; Cattedrale di, 56; Vetri colorati nella cattedrale di, 144.
 Liguri, 4.
 Lille, 239.
 Limmerslease, 242.
 Lincoln, Cattedrale di, 44 a 49, 61, 141, 292, 295; Paramenti nella, 147; Presbiterio, 53; Sculture, 295, 297.
 Lincoln's Inn, 241.
 Lindisfarne, 13; Ms. di, 153.
 Littlecote, 88.
 Liverpool, Galleria a, 247, 251.
 Llananno, Transenna di legno nella chiesa di, 76.
 « Local Government Board », Ufficio del, 127.
 Lochar, Moss, 12.
 Lockie, Nicolò, 175.
 Lottie, 104.
 Logsdail, Guglielmo, 260.
 Londonderry, Marchesa di (collezione), 218.
 Londra, Incendio di, 98.
 Longford, Castello di, 87.
 Longleat, 82, 83, 85, 87.
 Losely, 88.
 Loring, Erberto di, 32.
 Lothian, Lord (collezione), 210.
 Loudon, Mouat, 262.
 Louvre, II, 216, 274.
 Lucas, Davide, 167, 167 n.
 Lucas, Seymour, 261.
 Lucatelli, 207.
 Lucchesi, 322; *Destino*, 322; *Un volo della fantasia*, 322.
 Luigi XIV, 274.
 Lupton, Tommaso, 167 n.
 Luton House, 111.
 Luttrell, Odoardo, 163.
 Lydd, Chiesa di, 23.
 Lyemore, 89.
 Lyninge, Reliquie sassoni a, 22.
 Lyndhurst, Lord, 220.
 Lyne, Riccardo, 175.

M

Mac-Ardell, Giacomo, 164;
Lady Chambers (stampa), 165.
 Macbeth, C. W., 188.
 Macdowell, Patrick, 311.
 Macgregor, Arcibaldo, 250.
 Mackenzie, Marshall, 120, 126.
 Macklin, 219.
 Madonna nella cattedrale di York, 298.
 Magdalen College a Oxford, 69; Transenna nel, 143; Torre del, 73.
 Majano, Giovanni da, 80, 81.
 Malouel, Giovanni, 171.
 Malton, I, 223, 279.
 Malvern, Vetri colorati nella Abbazia di Great, 144.
 Manby, Tommaso, 184.
 Manchester, Galleria di, 237, 245, 256, 259.
 Manet, 203.
 Mann, Harrington, 256.
 Mansard, 103.
 Mansfield, Lord, 210.
 Mansion House, 108.
 Mantegna, 250.
 Maori, 9.
 Mappin, Bottega di, Oxford Street, 126.
 Marble Arch (Arca di marmo), Cancelli nella, 139.
 Marchi, Giuseppe, 163.
 Margherita di Danimarca, Ritratto di, 112.
 Margherita Roding, 136.
 Maria, Regina, 175.
 Marischall College, a Aberdeen, 120.
 Marks, H. S., 261.
 Marlow, Guglielmo, 279.
 Marshall (sculture), 307.
 Marsiglia, 4, 135.
 Martin, Davide, 214.
 Martin, Mrs. Trevor (collezione), 214.
 Martineau, R. B., 251.
 Maurice, Il vescovo, 32.
 Maxstoke, 136.
 May, Filippo, 289.
 Mayer, 110.
 Mayerne, Teodoro di, 273.
 Mc. Gillivray, 326.
 Mc. Kennal, Bertram, 324; *Circe*, 324; *Diana ferita*, 324; *La terra e gli elementi*, 325; « essa siede in alto luogo nella città », 324.

Mc. Taggart, Guglielmo, 246.
 Meath, County, 8.
 Medical Association (Società dei Medici), Edificio della, 126.
 Mee, Signora, 272.
 Meissonier, 261.
 Melbourne, 324.
 Melrose, Abbazia di, 62, 69.
 Meres, 176.
 Mercworth, Kent, 108.
 Merton, La cappella del Collegio, a Oxford, 57, 68; La torre del, 73; Vetri colorati nel, 143.
 Méryon, 158, 159.
 Mesopotamia, 135.
 Metropolitano, Museo, a Nuova York, 237.
 Metsu, 200.
 Metz, Mss. a, 154.
 Meyer, Enrico, 167 n.
 Meyer, Geremia, 275.
 Meyrick (collezione), 150.
 Micene, 9.
 Michelangelo, 105, 313.
 Middleton, (citato), 155.
 Mijtens, Daniele, 179.
 Millais, Giovanni Everett, 244, 251, 252, 253; *Lord Beaconsfield*, 252; *Mrs. Bishoffsheim*, 252; *Infanzia di Raleigh*, 252; *Black Brunswicker*, 251; *Giovanni Bright*, 252; *Bolle di sapone*, 253; *La bottega del falegname*, 251; *Freddo ottobre*, 252; *Cristo nella casa dei suoi parenti*, 253; *Morte di Ofelia*, 251; *Vigilia di S. Agnese*, 251, 253; *Ferdinando e Arielle*, 251; *Simone Fraser*, 252; *La moglie del giocatore*, 252; *Gladstone*, 252, 253; *Sir Gilbert Greenall*, 252; *Vincono i cuori* (Hearts are Trumps), 252; *J. C. Hook*, 252, 253; *Gli Ugonotti*, 251; *Sir Isumbras at the Ford*, 251; *Mrs. Jopling*, 252; *Miss Nina Lehmann*, 252; *Lorenzo e Isabella*, 251; *Mariana nella « Moated Grange »*, 251; *Mrs. F. H. Myers*, 252; *Il cardinale Newman*, 252; *L'ordine di liberazione*, 251; *La signora Perugini*, 252; *Lady*

Peggy Primrose, 252; *Il Realista esiliato*, 251; *Il ritorno della colomba all'arca*, 251; *Lord Shaftesbury*, 252; *Sorelle*, 252; *Ricordo di Vela-squez*, 252; *Stella Vanessa*, 252; *Tennyson*, 252, 253; *Dorothea Thorpe*, 252; *La Valle del Riposo*, 251; *La figlia del boscaiolo*, 251.
 Miller (collezione), 251.
 Miller, Andrea, 164.
 Milton, Northants, 176.
 Moira, Gerdalo, 255.
 Molière, 239.
 Monaco, Pinacoteca di, 238.
 Monasterboice, 14.
 Moncrieff, Lord (collezione), 216.
 Monkwearmouth, Durham, 22.
 Montacute, 87.
 Montford, Paolo, 325.
 Monumento di Londra, II, 99.
 Moore, Alberto, 261, 288; *In piena estate*, 261; *Il libro aperto*, 261; *Il Quartetto*, 261; *Argento*, 261; *Una notte d'estate*, 261.
 Moore, Enrico, 258; *Limpida luce dopo la pioggia*, 258; *Mare in giugno*, 258; *Il vapore postale di Newhaven*, 258; *Un giorno ideale per la crociera*, 258.
 Moore, Tommaso, Statua di, 326.
 Moreton Old Hall, 88.
 Morett, 174 n.
 Morgan, H. Pierpont (collezione), 218.
 Morland, Enrico Roberto, 234.
 Morland, Giorgio, 234; *Black Monday*, 235; *L'interno di una scuderia*, 235; *Lavinia*, 235; *Una scuderia*, 235; *Vista al bimbo a balia*, 235.
 Morland, Giorgio Enrico, 234; *Il venditore d'ostrie*, 234.
 Morland, Maria, 234.
 Morris, Guglielmo, 247.
 Mortlake, Fabbrica d'arazzi a, 149, 267.
 Morton, Lord, 185, 214.
 Moser, Giorgio Michele, 275.

Moulton, Barrett (collezione), 218.
 Mountford, 12.
 Muirhead, Lionello (collezione), 216.
 Muller, W. J., 283, 284.
 Mullins, Roscoe, 321.
 Mulready, Guglielmo, 236, 239; *La veste nuziale*, 239; *Il sonetto*, 239.
 Murphy, Giovanni, 166 n.
 Murray, Fairfax, 250.

N

Nanteuil, 160 n.
 Napelcone, 217.
 Nasmyth, Patrick, 236, 238.
 Naylor, Signora (collezione), 238.
 Neeld, Sir Audley (collezione), 220.
 Nelson, 86.
 Nesbitt, Charlton, 162.
 Netley, Abbazia di, 52.
 Neustria, 27.
 Newark, 89; Chiesa di, 61.
 Newcastle, 323.
 Newcastle House in Lincoln's Inn Fields, 104.
 New College a Oxford, 67; Transenna, 74.
 « New English Art Club », 263.
 Newgate, Prigione di, 108.
 New Grange, 8.
 Newlyn, Scuola di, 257.
 Newton (miniaturista), 272.
 Newton, Gilbert Stuart, 236, 239, 240; *Abelardo*, 239; *Il capitano Macheath*, 239; *Yorick e la « Grisette »*, 239.
 New Zealand Chambers, 124.
 Nixon, Giacomo, 271.
 Nollekens, Giuseppe, 308.
 Nonsuch, Palazzo, 88.
 Normandia, 28.
 Normanna, Conquista, 292.
 Northcote, 219.
 Northumbria, 155.
 Norwich, Cattedrale di, 29, 32, 171; *Chiostri nella*, 68.
 Norwich, Scuola di, 224, 231, 232.
 Notre Dame a Parigi, 44, 51; *Pendures alle porte di*, 136.
 Noyon, Cattedrale di, 44.

O

Ockwells Manor, 89.
 Odoardo il Confessore, 147.
 Odoardo il vecchio, 147.
 Odoardo II, Statua di, 302.
 Odoardo III, Figura in bronzo di, 303.
 Odoardo VI, Ritratto di, 175.
 Oldcastle, 8.
 Oliver, Pietro e Isacco, 266, 267; *Sackville conte di Dorset*, 267.
 Ognissanti, Chiesa di, a Derby, 73.
 Ognissanti, Chiesa di, in Margaret Street, 119.
 Ognissanti, Chiesa di, a York, Vetri colorati nella, 144.
 Opie, Giovanni, 213, 219; *Assassino di Riccio*, 220.
 « Opus Anglicanum », 148.
 « Opus Britannicum », 12.
 Orchardson, Guglielmo Quiller, 255; *Sir Walter Gilbey*, 255; *Napolcone a bordo del Bellerofonte*, 255; *Una corda delicata*, 255; *Voltaire*, 255.
 Orpen, Guglielmo, 263.
 Oxenbrigg, Monumento, nella chiesa di Bride in Sussex, 83.
 Oxford, 87, 120, 320; Giardini di Fisica e Botanica a, 305; Portale di S. Maria a, 305; Cattedrale di, 73; Galleria di, 251; Vetri colorati del rinascimento a, 144; Biblioteca Radcliffe a, 107; Gallerie dell'Università a, 116; Teatro Sheldonian a, 98.
 « Oxford Union », 247.
 Oxford Street, 129.

P

Paine, P., 111.
 Paisley, 322.
 Palazzo Farnese, 105.
 Palladio, 102.
 Panini, 207.
 Paris, Matteo, 27.
 Park, Tommaso, 167 n.
 Pars, Guglielmo, 279.
 Partenone, 315.
 Pastello, 285, 286.
 Paterson, Giacomo, 256.
 Paolo, Frate, 31.
 Payne, Guglielmo, 27.

- Peake, Roberto, 175, 179.
 Pearson (architetto), 119.
 Peckham, Arcivescovo, 57, 301.
 Pegram, F., 323.
 Pembroke, Cappella del Collegio di, a Cambridge, 98.
 Penicuik House, 187, 219.
 Pennetaorne, Sir James, 116.
 Penshurst Place, 62.
 Pepys, Samuele, 177.
 Perrier, Francesco, 186.
 Perugini, C., 261.
 Peterborough, Cattedrale di, 72, 136.
 Pether, Guglielmo, 165.
 Petitot, Giovanni, 273, 274.
 Petitot, I., 140.
 Pettie, Giovanni, 261.
 Petworth, 306.
 Phillip, Giovanni, 236, 238; *La Gloria o la Sreglia spagnuola*, 238.
 Pickering, Evelyn. V. signora De Morgan.
 « Pietà » a Breadsall, 301.
 Pietro il Grande, 277.
 Pine, Roberto Edge, 213.
 Pinwell, Giorgio, 284.
 Pite, Beresford, 121.
 Pitman, Sig.^a (collezione), 216.
 Piviale di Ascoli, 148; di Bologna, 148; di Daroca, 148; di S. Silvestro in S. Giovanni Laterano, 148; di Sion, 148; di Toledo, 148; di Pienza, 148 (nota).
 Place, Francesco, 163.
 Plimer, Andrea e Nataniel, 271.
 Pocock, Nicolò, 279.
 Pomeroy, G., 322; *Burns*, 322.
 Pond, Arturo, 212, 286.
 Poole, Paolo Falconer, 240.
 Portland, Duca di (collezione), 268.
 Portland, Conte di, Ritratto del, 177.
 Portland Place, 111.
 Portman Square, Casa della sig.^a Montagu nel, 111.
 Poussin, Gaspare, 222.
 Powis, Lord (collezione), 206.
 Poynter, Odoardo, 261.
 Preraphaeliti. Confraternita dei, 244, 255, 264.
 Preston, Museo di, 321.
 Prewitt, Guglielmo, 275.
 Prinsep, Sig.^a (collezione), 256.
 Prinsep, Val, 261.
 Prior e Gardner, 293 n.; 294, 296 n.
 Prout, Samuele, 282, 283.
 Pugin, Augusto, 118, 119.
 Purbeck, Marmi di, 299, 300.
 Purcell, Riccardo, 164.
 Pirenei, I, 4.
- R**
- Radcliffe, Biblioteca. V. Oxford.
 Raeburn, Enrico, 167, 203, 214 a 217, 223; *Autoritratto*, 216; *Mrs. Campbell*, 216; *Mrs. James Campbell*, 216; *Sir John e Lady Clerk*, 216; *Mrs. Cruikshank*, 216; *Il maggiore Clunes*, 216; *Visconte Duncan*, 216; *Il Lord Presidente Dundas*, 216; *Roberto Ferguson*, 216; *Il generale Sir Ronald Ferguson*, 216; *G. C. B. Ronald e Roberto Ferguson*, 216; *Guglielmo Ferguson*, 216; *Glengarry*, 216; *I Mac Donald di Glanronald*, 216; *Il Mac Nab*, 216; *Ritratto virile*, 216; *Lord Newton*, 216; *Lady Raeburn*, 216; *Sir John Sinclair*, 216; *Nathaniel Spens*, 216; *Lady Stewart di Coltness*, 216; *Giovanni Tail e il suo nipote*, 216; *Mrs. W. Urquhart*, 216; *Giacomo Wardrop*, 216; *Giovanni Wauchape*, 216; *Rev. Sir Moncrieff Wellwood*, 216.
 Raffaello, Cartoni di, 149.
 Ramsay, Allan, 210; *Ritratto virile*, 210; *Mrs. Allan Ramsay*, 210.
 Ramsbury, 18.
 Raveningham Hall, 176; Gangheri di ferro a, 136.
 Ravesteyn. V. von Ravesteyn.
 Raynham Park a Norfolk, 96.
 Reader o Rieder, Guglielmo, 183.
 Reculver, Reliquie sassoni a, 22.
 Regent Street, 129.
 Register House a Edimburgo, 111.
 Reform Club, 116.
 Reid, J. R., 260.
 Reinach, S., 6.
 Rembrandt, 157, 159, 165, 182, 197, 237, 317.
 Remigio, Vescovo, 292.
 Reno, Il, 4.
 Repton, Cripta a, 26.
 Revett, Niccolò, 113.
 Reyn. Giovanni de. V. De Reyn.
 Reynolds, Sir Joshua, 144, 165, 166, 197, 200, 202, 207, 208, 209, 212, 213, 217, 219, 220, 260, 286; *L'età dell'innocenza*, 200; *Teste d'Angeli*, 200; *Caricature*, 197; *Mrs. Carnac*, 200; *Lady Cockburn e figli*, 200; *Master Crewe*, 200; *Lady Crosbie*, 199; *Duchessa di Devonshire e figlia*, 199; *Carlo Giacomo Fox*, 200; *Garrick fra la Tragedia e la Commedia*, 199; *Le Grazie*, 200; *Lord Heathfield*, 200; *Gruppo della famiglia Marlborough*, 200; *La Natività*, 144; *Nelly O'Brien*, 200.
 Reynolds, « Discorsi », 219.
 Reynolds, S. W., 167 n.
 Rheims, Cattedrale di, 51.
 Rhind, Birnie, 326.
 Riccardo II. Statua di bronzo di, 303; Ritratto di, 170, 172.
 Richardson, Gionata, 185.
 Rickman, 41.
 Ridley, Lord (collezione), 240.
 Rieder, V. Réader.
 Rijks, Museo, a Amsterdam, 178.
 Riley, Giovanni, 184, 186; *Lo sgualtero*, 184.
 Ripon, Cripta a, 22.
 Rivière, Briton, 262; *Branco di matali*, 262.
 Roberto, Principe, 162.
 Roberts, Humphrey (collezione), 255.
 Robertson, Andrea, 271.
 Robertson, Graham, 250.
 Robinson, Cayley, 250.
 Roche, Alessandro, 256.
 Rochester, Cattedrale di, 32; Castello di, 32.
 Rodano, Il, 4.
 Rollins, J. Wenlock, 325.

- Roma, 196, 197.
 Romney, Giorgio, 165, 167, 202, 205, 207, 209, 220, 286; *Lady Beauchamp Proctor*, 206; *Caterina e Sara Cholmeley*, 206; *Hon. Charlotte Clive*, 206; *Elisabetta contessa di Derby*, 206; *I figli del conte Gower*, 204, 205; *Lady Hamilton come baccante*, 205; *Lady Hamilton come filatrice*, 206; *Mrs. Johnson*, 206; *Mrs. Jordan*, 205; *La contessa di Mansfield*, 206; *Lady Prescott e famiglia*, 206; *Mrs. Raikes*, 206; *Mrs. (Perdita) Robinson*, 206; *Lady Russell e figlia*, 206; *Ladies Carolina ed Elisabetta Spencer*, 206; *Marchese di Stafford vestito alla Van Dyck*, 206; *Miss Vernon come Ebe*, 206; *Lady Arabella Ward*, 206; *Lady Warwick e i suoi bimbi*, 206; *Mrs. Woodley*, 206.
 Romsey, Croce di, 292.
 Rooke, T. M., 250.
 Rooker, Michelangelo, 279.
 Rosebery, Lord (collezione), 214.
 Ross (miniaturista), 172.
 Rossetti, Dante Gabriele, 244, 245, 246, 249, 284; *Beata Beatrix*, 247; *La pergola azzurra*, 247; *L'amata*, 247; *Ecce Ancilla Domini*, 247; *Sogno di Dante*, 247; *La giovinezza di Maria Vergine*, 246; *Lady Lilith*, 247.
 Rossetti, Guglielmo Michele, 245.
 Rothschild, Alfredo (collezione), 202.
 Rothschild, Lord (collezione), 199, 201, 214.
 Rouen, Cattedrale di, 44.
 Rouquet, 275.
 Rovezzano, Benedetto da, 81.
 Rubens, 149, 186, 185, 186, 203, 219, 237.
 Runciman, Alessandro e Giovanni, 187, 219.
 Ruskin, 161, 224, 245, 248, 254.
 Russell, Sir George (collezione), 206.
 Rutland, Duca di, 206.
 Ruysdael, 259.
 Rydge, Riccardo, 85.
 Rylands Library a Manchester, 120.
- S
- S. Albano, Cattedrale di, 29, 31, 33, 49, 292; Gangheri di ferro, 136; Rederos, 69; Tavola d'altare, 327; Transenna di Wallingford, 71; Pitture murali, 169, 170.
 S. Anna, Chiesa di, Haarlem, 90.
 S. Bartolomeo, Ospedale di, 187.
 S. Benet, Torre di, a Cambridge, 26.
 S. Briavel, Castello di, 51.
 S. Bride, Chiesa di, 99.
 S. Colomba, Chiesa di, Londra, 119.
 S. Dunstano, 147, 155.
 S. Etheldreda, Cappella di, Ely Place, Holborn, 57.
 S. Finn Bar, Cattedrale di, Cork, 119.
 S. Frideswide, Chiesa di, a Oxford, 25; Tabernacolo nella, 75.
 S. Gall, Biblioteca di, 154.
 S. Gaudens, Agostino, *Parnell*, 326.
 S. George's Hall a Liverpool, 116, 322.
 S. Giorgio, Cappella di, a Windsor, 69, 71.
 S. Giorgio, Chiesa di, a Bloomsbury, 107.
 S. Giorgio, Chiesa di, Hanover Square, 108.
 S. Giovanni, Cappella di, nella Torre di Londra, 30.
 S. Giovanni, Chiesa di, a Westminster, 108.
 S. Giovanni Evangelista, Chiesa di, Red Lion Square, 119.
 S. Giovanni Laterano, 148.
 S. Giovanni, Collegio di, a Oxford, 60.
 S. James Street, 129.
 S. John, Oliviero, 98.
 S. John's Wood, Scuola di, 261.
 S. Lorenzo, Chiesa di, a Evesham, 73.
 S. Luca, Chiesa di, a Chelsea, 117.
 S. Luigi, 156.
 S. Maria Redclyffe, Bristol, 62.
 S. Maria, Abbazia di, a York, 53.
 S. Maria, Chiesa di, a Beverley, 61.
 S. Maria, Cattedrale di, a Edimburgo, 119.
 S. Maria, Chiesa di, a Oxford, 69; Guglie, 73, 74; Portale, 305.
 S. Maria, Chiesa di, Taunton, 73.
 S. Maria, Chiesa di, a Warwick, 67.
 S. Maria Woolnoth in Lombard Street, Londra, 107.
 S. Mary le Strand, Londra, 107.
 S. Martino, Chiesa di, a Canterbury, 22.
 S. Martin's in the Fields, Londra, 107.
 S. Michele, Guglia della chiesa di, a Coventry, 73.
 S. Michele, Chiesa di, ad Amburgo, 119.
 S. Niccolò, Chiesa di, a Londra, 74.
 S. Pancrazio, Chiesa di, Canterbury, 21.
 S. Pancrazio, Chiesa di, Londra, 115.
 S. Paolo, Chiesa di, a Covent Garden, 97.
 S. Paolo, Cattedrale di, a Londra, 32, 95, 99, 100, 130, 187, 219, 242, 306, 313.
 S. Patrizio, Reliquiario del Campanello di, 13.
 S. Pietro, Chiesa di, a Roma, 100, 101.
 S. Pietro a Mancroft, Soffitto di legno della chiesa di, Norwich, 76.
 S. Salvatore, Chiesa di, a Southwark, 120.
 S. Stefano, Abbazia di, a Caen, 28, 31.
 S. Stefano, Cappella di, V. Abbazia di Westminster.
 S. Stefano, Chiesa di, Walbrook, 99.
 S. Swithin, Chiesa di, a Winchester, Cancellata nella, 137.
 S. Vincenzo, Chiesa di, a Cork, 120.
 Sackville, Stopford (collezione), 185.
 Saffron Walden, 89.
 Salisbury, 229.

- Salisbury, Cattedrale di, 48, 49, 52, 62, 141; Sala Capitolare nella, 59; Sculture nella, 295, 297.
- Salisbury, Cantoria di, a Christchurch, Hants, 75, 83.
- Salon di Parigi, 229.
- Salting (collezione), 151.
- Samlesbury, 88.
- Sandby, Paolo, 276, 277.
- Sanderson, Arturo (collezione), 203.
- Sargent, Giovanni, 167, 203, 255.
- Say, Guglielmo, 167 *n.*
- Scott, Gilberto, 33, 49, 59, 60, 90, 119.
- Scott, Monumento a Walter, Edimburgo, 117.
- Scott, Samuele, 185.
- Scotzia, 9, 13, 152; Architettura in, 89, 90, 132; Scultura in, 326.
- Seaton, Delaval, 106.
- Sedding (architetto), 121.
- Selby, Abbazia di, 62.
- Senhouse House a Cambridge, 108.
- Senlis, Cattedrale di, 44.
- Sens, Cattedrale di, 44.
- Serres, Domenico, 277.
- Seymour, Giovanna, Ritratto di, 175.
- Shakespeare, 219, 230.
- Sharp, Guglielmo, 160.
- Shaw, Byam, 250.
- Shaw, Riccardo Norman, 124, 125, 131.
- Sheldonian Theatre a Oxford, 98, 186.
- Shelley, Samuele, 271.
- Shepherd, Guglielmo, 183.
- Sherborne, Abbazia di, 68.
- Sherwin, Giovanni Keyse, 160 *n.*
- Shields, Federico, 255.
- Shrewsbury, Case in legno e muratura a, 89.
- Shute, Giovanni, 82, 175.
- Siegen, Ludovico von, 161, 165.
- Silchester, 18.
- Simeone, Abate, 32.
- Simon, Giovanni, 163.
- Simonds, Giorgio, 321; *Gerd*, 321.
- Sims, Carlo, 263; *La fontana*, 263.
- Siria, 133.
- Skellig, Michael, 15.
- « Slade School » a Londra, 260.
- Sliath na Calliaghe, 8.
- Sloane, Sir Hans, Ritratto di, 185.
- Smart, Giovanni, 270, 273, 310.
- Smirke, 116, 219.
- Smith, Giovanni, 163.
- Smith, Giovanni Orrin, 162.
- Smith, Giovanni Raffaele, 166, 286, 287; *Pa-squale Paoli* (stampa), 166.
- Smithson, Roberto, 82, 87.
- Soane, Musco, 102, 195, 306.
- Società delle arti, 219.
- Società dei pittori in acquarello, 281, 282.
- Soest, 181 e *n.*, 184.
- Soissons, Mss. di, 154.
- Solomon, Simeone, 255.
- Solomon, S. J., 263.
- Somerscales, Tommaso, 259; *In vista di Valparaiso*, 259.
- Somerset House Old, 88, 109, 114, 199.
- Southall, J. E., 255.
- Southwell Minster (cattedrale), 52.
- South Wingfield Manor House, 68.
- Sparsholt, 136.
- Spartali, Maria, 250.
- Spencer, Conte (collezione), 268, 274.
- Spencer, Gervasio, 275.
- Spencer House, St. James, Londra, 108.
- Speke Hall, 88.
- Spicer, Enrico, 275.
- Spilsbury, Gionata, 165.
- Spooner, Carlo, 164.
- Stair, Lord (collezione), 210.
- Stanhope, Spencer, 250.
- Stannard, Giuseppe, 232.
- Stark, Giacomo, 232.
- Staverton, Transenna di legno nella chiesa di, 76.
- Steele (pittore), 203.
- Steer, P. Wilson, 263.
- Stephens, Federico Giorgio, 245.
- Sterne, 239.
- Stevens, Alfroto, 95, 283, 312, 313, 327, 329; *Cartone per il gruppo di Isaia*, 314; *Cartatidi*, 314; *Scultura decorativa nella Dorchester House*, 313, 314; *Bozzetto in ricordo della Esposizione del 1851*, 313; *Verità*, 313; *Valore*, 313; *Monumento di Wellington*, 313.
- Stevens, Riccardo, 175.
- Stewart, Rev. C. J. (collezione), 224.
- Stillington, Chiesa di, York, 136.
- Stillmann, V. Spartali.
- Stola e manipolo di San Cutberto, 147.
- Stone, Chiesa di, 22.
- Stonehenge, 1, 2.
- Stone, Enrico (il vecchio), 179, 180, 306.
- Stone, Niccolò, 180, 305, 306; *Statua del D. r Don-ne*, 306; *Monumento di Sir Julius Caesar*, 306.
- Stothard, Tommaso, 187, 219.
- Strange, Roberto, 160 *n.*
- Strathmore, Lord (collezione), 176.
- Strawberry Hill, 117.
- Streeter, Roberto, 196.
- Street, G. E., 119.
- Strensham, Transenna di legno nella chiesa di, 76.
- Strete o Stretes, Gwillim, 175.
- Strudwick, J. M., 250.
- Stuart, Giacomo, 113.
- Stubbs, Giorgio, 234.
- Stubbs, Giorgio Townley, 167 *n.*
- Subiaco, Il ragazzo ingi-nocchiato di*, 310.
- Suez, 2.
- Suffolk, Brandon, Duca di, 174.
- Sullivan, Luca, 271.
- Sun Fire Office, Thread-needle Street, 116.
- Surrey, Conte di, Ritratto del, 175.
- Sutherland, Duca di (collezione), 205, 218, 258.
- Sutton Place, 80.
- Swallowfield, 105.
- Swan, J. M., 262, 288, 320, 321; *Fata Morgana*, 321; *Leopardo e tartaruga*, 321; *Orfeo che incanta le bestie*, 321; *Puma e pappagallo*, 321; *Il figlio prodigo*, 262.
- Swaythling, Lord (collezione), 227.
- Swinbrook, Chiesa di, Oxon, 302.

T

Tadema, Alma, 261.

Talman, 104.

Tate (Galleria), 224, 227, 237, 239, 240, 242, 243,

251, 252, 255, 258, 259, 260, 262, 312, 325.
 Tamigi, Scudo trovato nel, 11.
 Tattershall, Castello di, Lincs, 68.
 Taubman, 325.
 Tayler, Campbell, 262.
 Temple Bar, 99.
 Tennant, Sir E. (collezione), 199, 206, 214.
 Terborch, 200.
 Tewkesbury, Abbazia di, 33.
 Thornburn, 272.
 Thoresby, 104.
 Thornbury, Castello di, Gloucestershire, 69.
 Thornewaite, 285.
 Taornhill, Giacomo, 187, 192, 219.
 Taornton, Abbazia di, 67.
 Thornycroft, Hamo, 318; *Il vescovo Creighton*, 318; *Artemisia*, 318; *Il falciatore*, 318; *Cromwell*, 318; *Gladstone*, 318; *Il vescovo Goodwin*, 318; *Il generale Gordon*, 318; *Modello per la statua di Odoardo I*, 318; *Tenaro*, 318.
 Thorpe, Giovanni, 87.
 Thorpe Hall, 93.
 Thorwaldsen, 312.
 Tiepolo, G. B., 209.
 Tiziano, 237.
 Toft, Alberto, 323, 324; *Spirito di contemplazione*, 324; *Vittoria*, 324.
 Tombe: del Conte di Arundel ad Arundel, 75; del Duca di Clarence a Windsor, 329; della Regina Eleonora (cancellata di ferro) a Westminster, 137; del poeta Gower nella Cattedrale di Southwark, 75; di Enrico IV nella Cattedrale di Canterbury, 75; di Enrico VII nella Abbazia di Westminster, 81, 329; di un cavaliere a Holme Pierrepont, 302, 303; di Humphrey, duca di Gloucester, nella Cattedrale di S. Albano, 75; di Maria Stuarda nella Abbazia di Westminster, 313; di Nelson nella Abbazia di Westminster, 81; di Aymer di Valence, conte di Pembroke, nella Abbazia di Westminster, 61;

dei Pierce nella Cattedrale di Beverley, 61; di Odoardo II nella Cattedrale di Gloucester, 61; di Odoardo III nella Abbazia di Westminster, 61, 67, 75; di Cecil Rhodes, 321; di Riccardo II e della sua Regina nella Abbazia di Westminster, 67, 75; dell'Arcivescovo Warham nella Cattedrale di Canterbury, 75; di Enrico VIII prima destinata al cardinale Wolsey, 81; del conte di Warwick, 75; di Guglielmo di Wykeham a Winchester, 75; del conte di Warwick a Warwick, 7; di Guglielmo di Wykeham nella Cattedrale di Winchester, 75.
 Tompson, Riccardo, 163.
 Tom Tower a Oxford, 101.
 Toms, Pietro, 167.
 Torel, I, 303.
 Torre dei cinque ordini, 87.
 Torri rotonde, 16.
 Torrigiano, 71, 81.
 Torrs, nel Kirkeudbrightshire, 11.
 Tours, Mss. di, 154.
 Townley, Carlo, 166 n.
 Tradescant (ritratti), 176.
 Travellers' Club, 116.
 Presham, Sir Thomas, 87.
 Trinity College a Cambridge, Biblioteca del, 99, 101.
 Trinity College a Dublino, 110.
 Trinity College a Oxford, Cappella del, 98.
 Trinity House a Leith, 216.
 Trunch, Chiesa di, Norfolk, Soffitto di legno nella, 76.
 Truro, Cattedrale di, 119.
 Tuam, 14.
 Turner, Carlo, 167 n.
 Turner, Giuseppe Mallord, 224, 227, 230, 231, 259, 278, 280, 287; *Battaglia di Fort Rock*, 280; *Le esequie di Wilkie*, 227; *Il Diluvio*, 227; *Il palazzo dei Dogi*, 280; *Il castello di Conway*, 227; *Traversata del ruscello*, 227; *Edimburgo* (acquarello), 280; *Il Temerario in battaglia*, 227; *Pescatori sulla sponda del Lee*, 227; *Una mattinata*

dibrina, 227; *Il castello di Kilgarran*, 227; *Mercurio ed Erse*, 227; *Pioggia, vapore e velocità*, 227; *La grande ferrovia dell'Ovest*, 227; *Raggi e luci azzurre*, 227; *Spithead*, 227; *Sole di Venezia*, 227; *Ulisse che deride Polifemo*, 227; *Walton Bridge*, 227.
 Turner, Il « Liber Studiorum » di, 233.
 Twickenham, 187.
 Tweedmouth, Lord (collezione), 216.
 Tynemouth, Abbazia di, 49.

U

United University Club (Club House), 129.
 Università, Gallerie della, V. Oxford.

V

Van Dyck, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 201, 215, 266, 267, 274; *Ritratti del Marchese e della Marchesa Calaneo*, 178; di *Carlo I*, 185; di *Cornelius Van der Gheest*, 178.
 Valenza, Aymerio di, Statua di, 301.
 Valenza, Guglielmo di, Statua di, 301.
 Vanbrugh, 105, 106, 109.
 Van der Goes, Ugo, 172.
 Vangeli Ms. a Pietroburgo, 153.
 Van Huysum, 165.
 Van Ravestein, 179.
 Van Rinselaer, Signora, 49.
 Van Staren, Dirk, 141 n.
 Vardy, 195, 198.
 Varley, Cornelio, 281.
 Varley, J., 281.
 Vaughan, Enrico, 280.
 Velasquez, 203, 215, 238; *Papa Innocenzo X*, 215.
 Vellert Dierick, J., 141 n.
 Verelst, 184.
 Verrio, 189, 187.
 Vertue, 84, 183.
 Verulam, Lord, 176.
 Victoria and Albert Museum, 130, 136, 148, 150, 151 n., 224, 235, 236, 237, 239, 246, 247, 267, 268, 274, 277, 278, 281, 282, 284, 285, 286, 288, 289.

Victoria Tower, 118.
 Vincent. Giorgio, 232.
 233; *Ospedale di Greenwich*, 233.
 Viollet le Duc, 44.
 « Vulgata » di Alcuin, 154.

W

Wadham College, Wren nel. Oxford, 98.
 Waldorf Hotel, 126.
 Walker, A. G., 325; *L'ultima peste*, 325; *Sonno*, 325; *La spina*, 325.
 Walker, Federico, 284, 288.
 Walker, Giacomo, 166 n.
 Walker, Roberto, 177, 181.
 Wallace (collezione), 201, 205, 274.
 Wallingford (tabernacolo). V. S. Albano.
 Wallis, Enrico, 255.
 Walpole, Orazio, 117, 177, 183.
 Waltham, Abbazia di, 33.
 Waltham, Croce di, 60.
 Walton, E. A., 256.
 Walton, Enrico, 212.
 Wanstead, Essex, 108.
 Wantage, Lady, 227.
 « War Office », Il. a Whitehall, 127; Sculture sul nuovo, 324.
 Ward, Giacomo, 235; *Il toro di Alderney con vacca e vitello*, 235; *Gordale Scar nel Yorkshire*, 235; *Castello di Harlech*, 235; *Castello di S. Donato con tori combattenti*, 235.
 Ward, Guglielmo e Giacomo, 167 n.
 Wardrop, J. C. (collezione), 216.
 Warwick, Lord (collezione), 206.
 Waterhouse, Alfredo, 120, 128.
 Waterhouse, J. W., 262; *S. Cecilia*, 262; *S. Eulalia*, 262; *Hylas e le ninfe*, 262; *Marianna*, 262; *Il circolo magico*, 262.
 Waterlow, Ernesto, 285.
 Watson, Carolina, 161.
 Watson, Giacomo, 164, 165.
 Watson, Tommaso, 166 n.
 Watteau, 192, 209.
 Watts, Giorgio Federico, 240, 241, 242, 244, 259, 315; *Clizia*, 315; *Fata*

Morgana, 242; *Russell Guiney*, 242; *Prima vittoria navale degli Inglesi*, 241; *Speranza*, 241; *Ugo Lupus*, 315; *Lord Stratford de Redclyffe*, 242; *Scena del Dicamerone*, 242; *Il Tempo, la Morte e il Giuocato*, 242; *Energia vitale*, 315; *Walter Crane*, 242; *Guglielmo Morris*, 242.
 Watts, Giovanni, 165.
 Webb, Sir Aston, 128.
 Webb, Filippo, 131.
 Webb, Giovanni, 98.
 Webber, Giovanni, 279.
 Wellington, Ritratto del Duca di, 218.
 Wells, 18; Cattedrale di, 50, 51, 52; Palazzo del Vescovo a, 62; Edifici del Vescovo Beckington a, 68; Sala Capitolare a, 59; Sculture a, 295, 296, 297; Facciata occidentale della Cattedrale, 50.
 Wertheimer, C. (collezione), 206, 214.
 West, Beniamino, 220, 221; *Morte di Wolfe*, 220.
 Westall, 219.
 Westley, Giovanni, 87.
 Westmacott, Riccardo, 311.
 Westminster, Abbazia di, 26, 29, 41, 52, 53, 71, 130, 176, 301, 327; Sala Capitolare, 59 e n.; Cappella di Enrico VII, 69; Atrio settentrionale, 119; Ritratto di Riccardo II, 170; Cappella di Santo Stefano, 55, 59 n., 62, 170; Sculture, 295, 298; Tombe diverse, 306; Torri, 101.
 Westminster, Cattedrale di, 130; Cancellata di bronzo, 139; Cappella Brampton, 119.
 Westminster, Duca di (collezione), 327.
 Westminster Hall, Scritto di legno nella, 68, 76.
 Westminster, La camera di Vestizione del Re a, 238.
 Westminster, Il palazzo di, 117.
 Westminster, Scuola di, Il dormitorio nella, 166.
 Westminster, Chiesa di S. Giovanni a, 108.
 Weston Barton, 136.

Wheatley, Francesco, 213.
 Whistler, J. Mac Neill, 158, 159, 255, 256, 288.
 Whitley, Sinodo di, 154.
 White, Giorgio, 163.
 Whitehall, 139, 174, 219; Cancellata di ferro in, 139.
 Whitehall, Palazzo di, 93, 96; Scritto di Rubens nel, 185.
 Whitehead, Jeffrey (collezione), 274.
 White Tower, 32.
 Whitton Hall. V. Kneller Hall.
 Wigtownshire, 13.
 Wilkie, David, 157, 236, 237, 287; *Bathsheba*, 238; *Mosca cieca*, 237; *Il violinista cieco*, 237; *Ragazzi in cerca di topi*, 237; *Knox che dà il Sacramento*, 237; *Lettura di un testamento*, 237; *Il rifiuto*, 237; *Fiera di villaggio*, 237.
 Williams, F. E., 129.
 Williams, R., 163.
 Willingale Spain, Essex, 136.
 Wilson, Riccardo, 206, 207, 208, 223, 224, 283; *Niobe*, 218; *Scene in Italia*, 208.
 Wilton House, 96, 98, 177.
 Wimperis, E. M., 285.
 Winchester, 155.
 Winchester, Cattedrale di, 31, 32, 68, 70, 74, 291, 292; Vetri coloratinella, 144.
 Winde, 104.
 Windsor, 267.
 Windsor, Bellezze di. V. Kneller.
 Windsor, Castello di, 62, 117, 218, 307.
 Windus, W. L., 250.
 Wingham, 89.
 Wisang, 184.
 Witham, Pugnale trovato a, 11.
 « Wits Commonwealth », 176.
 Wollaton Hall, Notts, 82, 85, 88.
 Wolsey, Cardinale, 79, 81.
 Woltmann, 175.
 Wood (architetto), 98.
 Wood, Derwent, 325.
 Wood di Bath, 105, 109.
 Wood, Guglielmo, 271.
 Woods, Errico, 260.
 Woollett, Guglielmo, 160 n.

- Woolner, Tommaso, 245, 312.
 Woolwich, Accademia Militare di, 277.
 Wootton, 222, 234.
 Worcester, Cattedrale di, 33, 52; Sala Capitolare, 58.
 Worcester College a Oxford, 102.
 Worksop, Prioria di, 137.
 Wraxall, 12.
 Wren, Cristoforo, 87, 98 a 102, 107, 108, 113, 114, 124, 125.
 Wren, Matteo, 98.
 Wrexham, Torre della chiesa di, 73.
 Wright, Giuseppe Michele, 184.
 Wright di Derby, 165, 213.
 Wyatt, Giacomo, 34, 311.
 Wyatville, Goffredo, 117.
 Wyck, Jan, 222.
 Wyllie, W. L., 258; *Battaglia del Nilo*, 258; *Toil, Glitter, Grime and Wealth* (Lavoro, luccichio, fuliggine e ricchezza), 258.
 Wynants, 200.
 Wynne. V. Winde.
- Y
- Yarborough, Lord (collezione), 175.
 Yerkes (collezione), 217.
 York, Duca di, 100.
 York House nello Strand, Il « Watergate » della, 97.
 York Minster (cattedrale), 31, 52, 56, 59, 60; Sala Capitolare, 59, 60; Transenna del coro, 69; La finestra delle cinque sorelle, 52; Vetri colorati nella, 140, 141, 144; Sostegno della croce nella, 75; Torre della, 73.
 Young, Giovanni, 167 n.
 Young, Guglielmo, 127.
- Z
- Zincke, C. F., 274, 275.
 Zuccarelli, 207.



INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

- Abington, Town Hall di, 108.
 All Souls, Cappella del Collegio di, a Oxford, 67; Cancelli della, 13.
 Adorazione dei Magi, (per errore detta, nei testi inglese e italiano, « Annunziata »), in avorio di balena, XV.
 Annunziata di alabastro nel Museo Britannico, 298.
 Apocalisse, Pagina dell', nel Regio Ms., 153.
 Ardagh, Calice di, 141; Piede del, 11.
 Arundel, Ms. di, 133, 134.
 Ashburnham House (Inigo Jones), 95.
 Audley End, Essex, 81.
 Avorio inglese del XIV secolo, 168.
 Avorio, Trittico di, 150.
 Bacon: *Statua del dottor Johnson*, 307.
 Banca Commerciale di Scozia a Glasgow (S. Mitchell), 131.
 Banca d'Irlanda, a Dublino (Castell), 107.
 Barton-on-Humber, Chiesa di, 19.
 Bissorilievi sassoni: *Cristo che si reca alla casa di Marta e Maria*, 291; *Laresurrezione di Lazzaro*, 291.
 Bates, Enrico: *Cani di corsa alla catena*, gesso, 321.
 Beauchamp, Cappella di, a Warwick, 66.
 Beaufort, Margherita. Ritratto di, 171.
 Belfast, Palazzo Municipale di, 124.
 Bettes, John: *Edmondo Butts*, 172.
 Beverley, Cattedrale di, 52; Facciata occidentale della, 70; Tabernacolo Percy nella, 60.
 Blenheim, Prospetto e Pianta, 110.
 Birdlip. V. Specchio.
 Blooteling, Abramo: *Il duca di Monmouth*, 161.
 Bogle: *Ritratto di gentiluomo*, 271; *Ritratto virile*, 273.
 Bone, H.: *Autoritratto in smalto*, 274.
 Bonington: *Castello della duchessa di Berry*, 231; *Verona*, 278.
 Bow Church (Wren), 99.
 Bradford-on-Avon, Chiesa sassone di, 22.
 Branston, Chiesa di, Lincolnshire, 23.
 Brechin, Torre rotonda di, 15.
 Brixworth, Chiesa di, 22.
 Brock: *Il vescovo Philpot*, 309; *Il principe nero*, bronzo, 310; *Tomba di Lord Leighton*, 310; *Gainsborough*, 311.
 Brooking: *Marina*, 217.
 Brown, Madox: *Elia e il figlio della vedova*, 245.
 Bull, *Ritratto di John*, 176.
 Burne-Jones, Sir E.: *Canto d'amore*, 247; *Profondità del mare*, 247.
 Burrigge, F.: *Molino in Wirral*, 158.
 Camino (Norman Shaw), 132.
 Cancelli del Canada nel Palazzo Buckingham, 138.
 Canterbury, Cattedrale di, 66; Cripta, 37; Torre dell'Angelo, 56; Porta, 74.
 Carlisle, Coro nella cattedrale di, 69.
 Cashel, Rocca di, 33.
 Casino presso Dublino (W. Chambers), 108.
 Cattermole, G.: *Macbeth e gli assassini*, 280.
 Chalon: *Hastings*, 239.
 Chartered Accountants, Istituto dei, 127.
 Chester, Vecchia casa a, 86.
 Chirk, Castello di, 89; Lunga galleria nel, 82.
 Chichester, Navata della cattedrale di, 36.
 Christ Church, a Dublino, 48.
 Christ Church, Cattedrale di, a Oxford, 17; Sala capitolare, 46; Campanile, 46; Disegno di Bodley per il campanile, 117.
 Cibber, C. G.: *Malinconia e pazzia furiosa*, 306.
 Cibber Colley, Busto di, in terracotta colorata (opera d'autore ignoto), 307.
 Clapham, Chiesa di, nel Bedfordshire, 24.
 Club delle Università riunite (R. Blomfield), 129.
 Cobham Hall, 102.
 Collare di bronzo proveniente da Walsal, 9.

- Collare d'oro di Limavady, 5.
 College, Il, a Edimburgo (Adam e Anderson), 111.
 College of Science, Il nuovo, a South Kensington (Aston Webb), 125.
 Colton, W. R.: *La cintura*, 324; *Lo scopritore d'immagini*, 324.
 Compton Winyates, 72.
 Cong, La Croce di, 12.
 Constable: *La fattoria nella valle*, 226; *Abbozzo pel cavallo al salto*, 227; *Casa rurale in Cornfield*, 227; *Abbozzo pel carro di fieno*, 228; *Alberi*, 288; *Salisbury*, 289.
 Cooper, S.: *Riccardo Cromwell*, 270.
 Copley, Giovanni Singleton: *Morte del maggiore Pierson*, 216.
 Cormack, Cappella di, a Cashel, 34.
 Cotes F.: *Paolo Sandy*, 203.
 Cotman: *Navigazione alla bocca del Tamigi*, 230; *Dissodando la zolla*, 286; *Il Centauro*, 287; *Paesaggio*, 287.
 Cosway: *Ritratto virile*; *Ritratto del duca di Wellington*; *Ritratto di Lady Anna Fane*, 272.
 Cotton, Salterio nel Ms. di, 134.
 Cousins, Samuel: *Lady Peel*, 167.
 Cox, Davide: *Castello di Windsor*, 279; *Campo di grano*, 280.
 Croce monumentale a Monasterboice, 7.
 Croce monumentale a Salisbury, 76.
 Crome: *Chapel Field, Norwich*, 222; *La quercia di Poringland*, 223.
 Customs House a Dublin (Gandon), 107.
 De Morgan, Sig.: *Misericordia e Verità*, 248.
 De Wint: *Oxford*, 278; *Lincoln*, 279.
 Disco celtico, 10.
 Dittico, Foglio d'un, 150.
 Dixon, J.: *Elisabetta ed Emma Crewe*, 161.
 Dobson: *Endimione Porter*, 178.
 Dover, Chiesa nel castello di, 23.
 Downmann, J.: *Mrs. Siddons*, 283.
 Drury, Alfredo: *Giuseppe Priestley*; 322; *Gruppo pel « War Office »* 323; *Base d'un sostegno da lampada*, 329.
 Durham, Cattedrale di, 31; Navata, 31; Portale della Sala capitolare, 34; Torre centrale di, 70.
 Durrow, Ornamento nel libro di, 13.
 Earls Barton, Torre della chiesa di, 21.
 Edificio dell'Assicurazione a Edimburgo (J. M. Dick Peddie), 130.
 Edificio in St. James Street (Norman Shaw), 131.
 Electra, L'edifici, (Belcher), 128.
 Eleonora, Tomba della regina, 135.
 Elgin, Cattedrale di, Coro e Sala capitolare, 47.
 Ely, Cattedrale di, Navata, 36; Porta occidentale, 45; Cappella di Nostra Donna, 59; Soffitto nella Cappella del vescovo West, 71.
 Enrico V, Figura nella cantoria di, a Westminster, 296.
 Enrico VII, Cappella di, a Westminster, 65.
 Etty: *Crocifissione*, 233; *Bagnante*, 234.
 Exeter, Cattedrale di, Facciata occidentale della, 54.
 Exeter College, Cappella nell', 115.
 Fehr, H. C.: *San Giorgio*, 324.
 Fibula celtica, 8.
 Fielding, Copley: *Valle di Irthing*, 270.
 Figura d'un arcivescovo trovata a Flawford, 297.
 Figura col modello d'una chiesa a Flawford, 298.
 Figura nella cantoria di Enrico V, Abbazia di Westminster, 296.
 Finch, F. O.: *Estate tranquilla*, 281.
 Fischer, E.: *La Speranza che nutre l'Amore*, 163.
 Fitton, H.: *S. Mery, Parigi*, 153.
 Flatnam: *Ritratto d'ignota*; *Ritratto virile*; *Ritratto di un ignoto*, 270.
 Foley: *Ontram*, bronzo, 308.
 Ford, Onslow: *Irving come Amleto*, 319; *Monumento alla regina Vittoria*, 319; *Maternità*, 319.
 Fountains, Abbazia di, I chiostri, 39; Transetto sud e Torre, 33; Cappella dei nove altari, 51.
 Frampton, Giorgio: *Lady Alice Owen*, 321.
 Fratelli di Giuseppe, I, nella cattedrale di Salisbury, 233.
 Furse, C.: *Il ritorno dalla cavalcata*, 258; *Diana nelle Uplands*, 259.
 Gaiety Theatre, 126.
 Gainsborough: *Autoritratto*, 195; *Mrs. Stone Norton*, 194; *Hon. Mrs. Graham*, 194; *Mrs. Siddons*, 195; *Lady Mulgrave*, 196; *Miss Haverfield*, 196; *The Blue Boy*, 197; *Watering Place*, 197; *La passeggiata mattutina*, 198; *Mrs. Robinson*, 199; *Paesaggio*, 199; *Abbozzo di paesaggio*, 276; *Figura di donna*, 284.
 Gallerus, Oratorio di, 4.
 Geddes: *La madre dell'artista*, 155.
 Gibbons, Grinling: *Giacomo II*, 306.
 Gilbert, Alfredo: *Tavola d'allare nella cattedrale di S. Albano*, 316; *Icaro*, bronzo; *S. Giorgio sulla tomba del duca di Clarenza, a Windsor*; *Tragedia e Commedia*, bronzo, 326; *Monumento alla regina Vittoria in Winchester*, 327, 328.
 Girtin: *Sul Wharfe*, 277.
 Glamis, Il castello di, 88.
 Glasgow, Cattedrale di, 50; Cripta nella cattedrale, 55; Palazzo municipale (Young), 127; Edificio della Assurance Company di Glasgow a Londra (Beresford Pite), 122.

- Glastonbury, Abbazia di, Cappella di S. Giuseppe, 35.
 Gloucester, Atrio della cattedrale di, 69; Chiostri e Torre centrale, 75.
 Good, T. S.: *Il lettore*, 238.
 Green, Valentino: *Le signore Waldegrave*, 163.
 Greenhill, Giovanni: *Mrs. Jane Middleton*, 182.
 Greenstead, Chiesa di, 20.
 Greenwich, Ospedale di, 96, 100.
 Gregory, E. J.: *Piccadilly*, 252.
 Haddou Hall, La galleria in, 83.
 Hamilton, Ugo: *J. P. Curran*, 218.
 Hampton Court, Palazzo di, Facciata occidentale, 75; Sala, 78; Il quadrilatero (Wren), 97; L'angolo sud-est (Wren), 101.
 Hardwicke Hall, 81; « Presence Chamber », 81.
 Harley, Pag. del Ms. di, 154.
 Hatfield, Arazzo a, 149.
 Hatfield House, 80.
 Hayls, Giovanni: *Ritratto di Pepys*, 183.
 Hearne, Tomaso: *Navi olandesi*, 277.
 Hilliard (figlio): *Ritratto di Hilliard padre*, 266.
 Hilliard, N.: *Autoritratto: Arabella Stuart*, 267; *Doppio medaglione*, 268.
 Hogarth: *Autoritratto*, frontispizio; *Marriage à la mode: Scena della colazione*, 189; *Marriage à la mode: Scena della toilette*, 189; *La sua servitù*, 190; *Shrimp Girl* (Ragazza dai granchi), 191.
 Holbein: *Anna di Clèves*, 265.
 Holkham House a Norfolk, 105.
 Holl, Frank: *Samuele Cousins*, 254; *Il conte Spencer*, 254.
 Holland, J.: *Statua del Colleoni a Venezia*, 240; *Venezia*, 280.
 Home, Nataniele: *Orazio Walpole*, 204.
 Hopper: *Una dama*, 266; *Altra dama*, 266; *Ritratto di una dama*, 266; *Ritratto di una dama*, 207; *Le sorelle Frankland*, 207; *I bimbi Douglas*, 207.
 Horse Guards, Palazzo delle, a Whitehall, 105.
 Hoskins, J.: *Ritratto di signora*, 266.
 Howth, Il castello di, presso Dublino, 88.
 Hughes, Giov.: *Monumento alla regina Vittoria in Dublino*, 325.
 Humphrey: *Warren Hastings*, 273.
 Hunt, Holman: *L'ombra della Morte*, 249.
 Ilminster, Chiesa di, 73.
 Incisione in legno dalla « Fall of Princes », 159.
 Incisione in legno d'una lettera iniziale nei « Martiri » di Foxe, 159.
 Istituto di Previdenza del Regno Unito (H. T. Hare), 129.
 Jackson: *Autoritratto*, 239.
 John, Goscombe, *Il duca di Devonshire*, 321; *Il folletto*, 322.
 Jones, Giov.: *Lady Carolina Price*, 164.
 Jonson, Cornelio: *Il conte di Portland*, 177; *Ritratto d'una dama*, 177.
 Joseph, Samuele: *Samuele Wilberforce*, 308.
 Keble College, Cappella del, a Oxford, 116.
 Kedleston Hall (Paine e R. Adam), 106.
 Kells, Pagina del libro di, 151.
 Kilconnel, Chiosstro nell'abbazia di, 50.
 Kilerconey, Porta a, 6.
 King's College, Cappella del, a Cambridge, 65, 68.
 Kinnel Park (Nesfield), 125.
 Kirkby Hall, 111.
 Kneller: *Godert de Ginkel*, 185.
 Knole, Galleria, Cappella, Camera da letto, 84; Colonnata, 85.
 Lance: *Frutta*, 237.
 Landseer: *In attesa*, 232; *Guerra*, 233.
 Lavery, J.: *Primavera*, 255.
 Law Courts, Le, Entrata sullo Strand (G. Street), 116; Sala centrale (Street), 115.
 Lawrence: *J. J. Angerstein*, 212; *Mrs. Wolff*, 212; *Principessa Carlotta*, 213; *Lady Dover con il bimbo*, 213; *Miss Farren*, 214; *Il papa Pio VII*, 214.
 Lawson, Cecil: *Warfdale*, 256.
 Leighton, Lord: *Lezione di musica*, 256; *Luna d'estate*, 256; *Atleta e Pitone*, bronz. 309.
 Lely: *Lady Bellasis*, 179; *Miss Jane Kellaway*, 180; *Comtesse de Grammont*, 181.
 Leslie: *La bisbetica domata*, 235; *Lo zio Tobia e la vedova Wadman*, 236; *Les femmes savantes*, 237.
 Lettera iniziale in un tardo Messale del XIV secolo, 153.
 Leuchars, Chiesa di, Fife, 35.
 Lewis, J. F.: *Lilium auratum*, 252.
 Lichfield, Cattedrale di, Coro, 56; Facciata occidentale, 61.
 Lincoln, Cattedrale di, 39; Transetto orientale, 40; Facciata occidentale, 42; Campanile centrale, 57; Porta meridionale del coro dell'angolo, 290; Soldati dormienti sul sepolcro, 290; Angelo incensante, 293.
 Linton, Sir J. D.: *Giovredi Santo*, 257.
 Little Saxham, Chiesa di, 34; Arco della torre, 23.
 Logsdail, W.: *Costume dei primi anni dell'era Vittoriana*, 256.
 Longford, Il castello di, 83.
 Longleat, 78.
 Lucas, David: *Salisbury veduta dalle praterie*, 165.

- Lyemore, 87.
 Mac Ardell, J.: *Lady Chambers*, 162.
 Mac Kennal, Bertram: *Circe*, 323.
Madonna a Flawford, 298.
Madonna nella Sala capitolare a York, 295.
 Magdalen College a Oxford, 66; Cappella del, 67.
 Maghera, Porta a, 5.
 Malton: *Il Tholsel a Dublino*, 277.
 Manchester, Municipio di, (Waterhouse), 114.
 Manico di un gotto celtico, 9.
 Manoscritto, Regio, Foglio del, 152.
 Mansion House, a Londra (G. Dance), 106.
 Mapperton, 90.
 Market Overton, Arco di torre a, 22.
 Marischall College in Aberdeen, 121.
 Merton College, Cappella del, a Oxford, 58, 68.
 Millais: *Hearts are trumps* (Vincono i cuori), 244; *Lorenzo e Isabella*, 249; *Yeoman di guardia*, 250; *Souvenir di Velasquez*, 251; *Ritratto di J. C. Hook*, 251.
 Montacute, 82-89.
 Moore, Alberto: *Il libro aperto*, 258.
 Moreton Old Hall, 87.
 Morland: *La scuderia*, 231.
 Mulready: *Il sonetto*, 235.
 Nasmyth: *Villino in Hyde Park*, 235.
 New College, Cappella del, a Oxford, 67.
 New Zealand Chambers (Sede degli affari della Nuova Zelanda), 123.
 Norwich, Coro della cattedrale di; Navata, 30.
 Odoardo II, Testa di, a Gloucester, 301.
 Odoardo III, Figura di, nell'abbazia di Westminster, 303.
 Olivier, Isacco: *Lady Hunsdon*, 267; *Ritratto d'ignoto*, 268; *Giacomo I; Anna di Danimarca; Enrico, principe di Galles; Il principe Carlo; Enrico principe di Galles; Ritratto di signora*, 269.
 Opie, Giov.: *Mrs. Margaret Crowe*, 205.
 Opus Anglicanum, 147.
 Orchardson, Sir W. Q.: *Il suo primo ballo*, 253; *Il signor bimbo*, 253.
 Pagina d'un Vangelo celtico, 152.
 Parlamento, Palazzo del, (Sir Charles Barry), 113.
 Pastorale, 11.
 Pegram, F.: *La fortuna*, 322.
 Penrhyn, Grande sala nel castello di, (Hopper), 114.
 Penshurst Place (per errore nel testo detta: « Piazza di Penhurst »), 62.
 Peterborough, Cattedrale di, Facciata occidentale, 47; Figure sull'entrata del « Close », 294.
 Phillips: *Byron*, 238.
 Piccadilly Hotel (Norman Shaw), 124.
Pietà a Breadsall, Derbyshire, 297.
 Pine, R. E.: *Garrick*, 205.
 Piviale di Ascoli, 145.
 Piviale di S. Silvestro in S. Giovanni Laterano, 144; Particolare del, 148.
 Piviale di Syon, 142.
 Plimer, S.: *Ritratto di signora*, 273.
 Pond: *Peg Woffington*, 217.
 Portale (Lanchester e Richards), 130.
 Portale in Newgate Street, 130.
 Powis, Galleria nel castello di, 85.
 Radcliffe Library, a Oxford (Gibbs), 108.
 Raeburn: *Autoritratto*, 190; *Lady Stuart di Coltness*, 208; *Lady Newton*, 208; *Mrs. James Campbell*, 209; *Mrs. Fergusson*, 209; *Sir John Sinclair di Ulster*, 210; *Il maggiore Clunes*, 210; *Nataniele Spens*, 211.
 Ramsay: *Lady Luisa Connolly*, 203; *Carolina, Lady Holland*, 204.
 Repton, Cripta sassone a, 25.
 Reynolds: *Autoritratto*, 190; *Garrick tra la Tragedia e la Commedia*, 191; *Dr. Johnson*, 191; *Due gentiluomini*, 192; *Nelly O'Brien*, 192; *Giffon*, 192; *La duchessa di Devonshire col figlio*, 193; *L'età dell'innocenza*, 193; *Miss Monckton*, 194.
 Riccardo II, Ritratto di, 170; Ritratto con Santi, 171.
 Riccardo II, Testa di, a Westminster, 302; Figura di, con la sua regina nell'Abbazia di Westminster, 302.
 Riley, Giovanni: *Chiffinch*, 186.
 Ritratti di bimbo (di un seguace di Holbein), 265.
 Ritratto di un navigatore, 174.
 Ritratto inglese (di un seguace di Holbein), 173.
 Ritratto non identificato, 173, 175.
 Robertson, Andrea: *Ritratto di signora*, 272.
 Rochester, Cattedrale di, Porta della Sala capitolare, 55.
 Romney: *Lady Beauchamp Proctor*, 209; *I figli del conte Gower*, 201; *Lady Arabella Ward*, 201; *Eufrosina*, 202; *Mrs. Currie*, 202; *Mrs. Jordan*, 202.
 Rossetti: *La signora Morris*, 245; *Lilith*, 246; *Regina Cordium*, 247; *Borgia s'amuse*, 281; *La luna di miele del re Renato*, 281.
 Rothwell: *Calisto*, 240.
 Russell, Giovanni: *Ritratto a pastello*, 284.
 Rylands, Biblioteca, a Manchester, 120.
 S. Albano, Cattedrale di, 29; Pianta, 29.
 S. Bartolomeo il Grande, Chiesa di, Londra, 27.
 St. Benet, Torre di, Cambridge, 25.
 St. Bride, Chiesa di, in Fleet Street (Wren), 99.

- St. Clement Dane, Londra (Wren e Gibbs), 107.
 St. Dolough, Chiesa di, Dublino, 49.
 S. Ethelberto, Porta di, a Norwich, 55.
 S. Etheldreda, Cappella di, a Holborn, 58.
 St. Frideswide, Reliquiario di, nella cattedrale di Christ Church a Oxford, 69.
 St. Giles, Chiesa di, a Wrexham, 73.
 St. George's Hall, a Liverpool (Elmes), 113.
 S. Giorgio, Cappella di, a Windsor, 63.
 S. Giorgio, Chiesa di, a Doncaster (Gilbert Scott), 114.
 S. Giovanni a Frome, Cancellata proveniente dalla chiesa di, 137.
 S. Giovanni, Cappella di, nella Torre di Londra, 28; Pianta, 28.
 S. Giovanni Evangelista, Chiesa di, nel Red Lion Square, 110.
 St. James' Street, Edificio in, (Norman Shaw), 181.
 St. Magwe, Figure nel reliquiario di, 14.
 S. Martino, Fonte battesimale nella chiesa di, a Canterbury, 21.
 St. Mary-le-Strand, Londra (Gibbs), 104.
 S. Paolo, Chiesa di, nel Covent Garden (Inigo Jones), 93.
 S. Paolo, Cattedrale di, 97; vista da Ludgate Hill, 92.
 St. Patrick, Cattedrale di, Dublino, 48.
 S. Patrizio, Reliquiario del campanello di, 13.
 S. Regolo, Chiesa di, a St. Andrew's, 24.
 S. Stefano, Chiesa di, a Walbrook, 98.
 Salisbury, Cattedrale di, 43; Pianta, 52; Sala capitolare, 53.
 Sargent, J. S.: *La duchessa di Portland*, 261.
 Scott, Walter, Monumento a, in Edimburgo, 117.
 Scudo celtico, 8.
 Seaman, Noè: *Ritratto*, 275.
 Seaton Delaval, 109.
 Serraglia circolare nella cattedrale di Chester, 292.
 Seymour Haden, Sir F.: *L'Agamemnone*, 158.
 Short, F.: *Aprile nel Kent*, 158.
 Sizergh, Camera del Castello di, 86.
 Smalto celtico, da Polden Hill, 140.
 Smart, J.: *Ritratto di signora*, 271.
 Smith, J. R.: *Sir Harbord Harbord*, 165; *Mrs. Carwardine col suo bambino*, 166.
 Somerset House (W. Chambers), 104.
 Specchio proveniente da Birdlip, Gloucestershire, 10.
 Spencer, Gervasio: *Ritratto in smalto*, 482.
 Spencer House, a Londra (Vardy), 109.
 Spilla di Tara, 139.
 Stampa dall'«Ariosto» di Harrington, 160.
 Stark: *La vallata del Yare*, 229; *Paesaggio con molino a vento*, 229.
 Stevens, Alfredo: *Disegni in gesso*, 285; *Studio per il gruppo di Isaia*, in S. Paolo, 286; *Tomba del duca di Wellington*, 305; *Monumento a Wellington*, 311; *La Verità*, 312; *Il Valore*, 311; *Progetto per il ricordo dell'Esposizione del 1851*, 313; *Cariatide nella Dorchester House*, 313.
 Stocke, Guglielmo, 174.
 Stonehenge, 1, 2.
 Storex, G. A.: *L'Annunziatazione*, 248.
 Stothard: *Intemperanza*, 215.
 Stubbs: *Cavallo bianco con palafreniere*, 216.
 Swan, J. M.: *La giovinezza di Orfeo; Leopardo e tartaruga*, 320.
 Teologia, Scuola di, a Oxford, 64.
 Tewkesbury, Abbazia di, 32.
 Thorrycroft, Hamo: *Tenaro*, bronzo, 317; *Odoardo I*, gesso; *Il falciatore*, bronzo; *Il vescovo Craghton*, bronzo, 318.
 Thornewaite: *Aratura nel Sussex*, 282.
 Thornton, Ingresso all'abbazia di, 72.
 Toft, Alberto: *La Vittoria*, 323.
 Tombe: del conte e della contessa Arundel, 297; di Odoardo II nella Cattedrale di Gloucester, 57; di Odoardo III nella Abbazia di Westminster, 63; della Regina Eleonora nell'Abbazia di Westminster, 135; dell'Arcivescovo Grey a York, 296; di Sir Ralph Green a Lowick, 299; Hertford a Salisbury, 83; a Holme Pierrepont, 299, 300; del Re Giovanni a Worcester, 303; dell'Arcivescovo Peckam a Canterbury, 296; nella Cattedrale di Southwell, 300; Percy nella Cattedrale di Beverley, 60; del conte di Warwick a Warwick, 68.
 Torel, Guglielmo: *Figura della regina Eleonora*, nell'Abbazia di Westminster, 302.
 Trinità, Chiesa dell'a, in Sloane Street, 118.
 Trinity College, Cappella del, a Oxford, 98.
 Trittico d'avorio, 150.
 Turner, J. M. W.: *Il castello di Raglan*, 166; *Ulisse e Polifemo*, 222; *Clapham Common*, 223; *Giardino delle Esperidi*, 224; *Spithead*, 224; *Tempesta*, 225; *Sol di Venezia*, 225; *La Giudicea*, 225.
 Urna di piombo a Parham, 139.
 Vincent, Giorgio: *Greenwich*, 230.
 Wainwright: *Il bevitore*, 283.

- Waldorf Hotel, Londra (Marshall-Mackenzie), 126.
 Walker, A. G.: *La spina*, 325.
 Wallingford, Tabernacolo di, S. Albano, 69.
 Waltham, Croce di, ricostruzione, 59.
 Ward J.: *Bestiame di Alderney*, 232.
 War Office, Whitehall (Young), 128.
 Waterlow, Sir Ernest: *Il castello di Warkworth*, 282.
 Watson, C. J.: *St. Jacques a Lisieux*, 156.
 Watson, J.: *Mrs. Abington come Musa della Commedia*, 162.
 Watts, G. F.: *Walter Crane*, 263; *Russell Gurney*, 241; *Speranza*, 241; *Energia vitale*, 314; *Ugo Lupus, conte di Chester*, 315.
 Wells, Cattedrale di, con la Sala Capitolare, da Nord-Est, 58; Facciata occidentale, 45; Sala Capitolare, 59.
 Westminster Hall, 72.
 Westminster, Abbazia di, Coro, 40; Navata e Pianta, 41; Sala Capitolare, 54; Navata di Bentley, 110; Portale, 118.
 West: *Tondo per soffitto*, 226.
 Whistler: *Miss Seymour Haden*, 157; *Signorina Alexander*, 243; *La madre del pittore*, 259.
 Whitehall, Centro della facciata settentrionale (Inigo Jones), 93; Rilievo (Progetto di Inigo Jones), 95; Pianta terrena (Progetto di Inigo Jones), 94.
 Wigmore Street, Bottega in, (Wallace e Gibson), 129.
 Wilkie: *Il papa e l'orefice*, 155; *Il rifiuto*, 234.
 Winchester, Cattedrale di, Pianta, 64; Navata, 64; Trasformazione di una navata, 32; Navata e Pianta, 64.
 Windus: *Burd Ellen*, 247.
 Wyatt: *Giorgio III*, bronzo, 307.
 York, Cattedrale di, Transetto Sud e Torre centrale, 44; Le cinque sorelle, 44.

TAVOLE FUORI-TESTO

- Sir Joshua Reynolds - *La Viscontessa Crosbie* - frontispizio.
 Guglielmo Hogarth - *Peg Woffington* - pag. 192.
 Isacco Oliver - *Riccardo Sackville* - pag. 268.
 Romney - *Miss Vernon* - pag. 284.



Corpiato a Modena andando a trovare
Nando alla Scuola Militare mentre io ero
in licenza invernale from 1917. gennaio 9.
Pagato 9 L.